

Univerzita Karlova v Praze
Filozofická fakulta
Ústav české literatury a komparatistiky

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Bc. Anna Bálková

Časopis Scéna a česká předválečná avantgarda
The review Scéna and the czech pre-war avant-garde

Praha 2018

Vedoucí práce: prof. PhDr. Jiří Holý, DrSc.

Chtěla bych poděkovat panu prof. PhDr. Jřímu Holému, DrSc., za poskytnutí cenných rad, ochotu a odborné vedení při psaní práce.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 10. prosince 2018

.....

Anna Bálková

ABSTRAKT

Cílem diplomové práce je nalézt a pojmenovat konkrétní prostředky a postupy, které stály u zrodu divadelního expresionismu u nás. V řešení bylo použito nejdříve metody kompilace sekundární literatury a následně metody analýzy a komparace vybraných článků v časopisu Scéna, který vycházel mezi lety 1913 a 1914. Provedeným výzkumem jsme zjistili, že mezi hlavní expresionistické prostředky v divadle patří především ekonomie na jevišti, tedy zredukování dekorací na minimum, celková jednota hry, jednoduchost a maximální souhra slova a gesta. Přínosem této práce je probádání období raného expresionismu a zároveň komplexní rozbor periodika Scéna, které bylo ve své době tribunou moderního dramatu a divadla.

Klíčová slova

Josef Kodíček, František Zavřel, časopis Scéna, raný expresionismus, drama a divadlo, avantgarda

ABSTRACT

The aim of this thesis is to discover and to name the specific resources and procedures which were present at the birth of the theatre expressionism in our country. The first method used to find the solution to that was a compilation of the secondary literature followed by the method of analysis and comparison of the selected articles in the review *Scéna* published between 1913 and 1914. Doing this research we have found out the main expressionist resource in the theatre was especially the stage economy, i. e. reducing decorations to the minimum, acting in unity, a simplicity and an utmost coordination of words and gestures. The greatest benefit of this work is exploring the period of the early expressionism as well as analysing the review *Scéna* which had a leading role in presenting modern drama then.

Keywords

Josef Kodíček, František Zavřel, the review *Scéna*, early expressionism, drama and theatre, avant-garde

OBSAH

1 Úvod.....	8
2 Předválečný expresionismus (1910–1914).....	9
2.1 Počátky 20. století a „revoluční“ rok 1905.....	9
2.2 Symbióza literátů a výtvarníků.....	10
2.3 Vztah české předválečné avantgardy a německého expresionismu.....	11
2.4 Expresionistická lyrika.....	12
3 Předválečné expresionistické divadlo.....	14
3.1 Městské divadlo na Královských Vinohradech.....	15
3.2 První snahy o expresionistické divadlo.....	16
4 Časopis Scéna.....	17
4.1 První půlročník.....	17
4.1.1 První číslo.....	17
4.1.2 Druhé číslo.....	20
4.1.3 Třetí a čtvrté číslo.....	21
4.1.4 Páté číslo.....	23
4.1.5 Šesté číslo.....	24
4.1.6 Sedmé číslo.....	25
4.1.7 Osmé a deváté číslo.....	27
4.1.7.1 František Zavřel.....	29
4.1.8 Desáté číslo.....	30
4.1.9 Přínos prvního půlročníku.....	30
4.2 Druhý půlročník.....	31
4.2.1 První číslo.....	31
4.2.2 Druhé číslo.....	32
4.2.3 Třetí a čtvrté číslo.....	33
4.2.4 Páté číslo.....	34

4.2.5 Šesté číslo.....	36
4.2.6 Sedmé a osmé číslo.....	37
4.2.7 Deváté a desáté číslo	38
4.2.8 Přínos druhého půlročníku.....	39
4.3 Druhý ročník.....	40
4.3.1 První číslo.....	40
4.3.2 Druhé a třetí číslo	42
4.3.3 Čtvrté číslo	46
4.3.4 Přínos druhého ročníku.....	47
5 Závěr.....	48
6 Seznam použité literatury.....	51

1. ÚVOD

Má diplomová práce se zaměří na formování teoretických konceptů dramatu a divadla v souvislosti s dobovým expresionismem. Převážně budu analyzovat příspěvky předních českých literárních kritiků, jako byli například Josef Kodíček, Josef Bor a Otokar Fischer, do časopisu *Scéna*, který vycházel mezi lety 1913 a 1914. Budu sledovat, jak konkrétně se v jejich myšlenkách projeví příklon k expresionistickým tendencím v moderním dramatu.

První spíše obecnější kapitoly se budou zabývat pronikáním expresionismu do českého prostředí z Německa, pozornost bude věnována především vztahu básníků a výtvarníků. Rovněž budu krátce komentovat zbudování nového českého divadla – Městského divadla na Královských Vinohradech, v němž uvedli první expresionistické inscenace.

Těžištěm mé práce bude detailní rozbor článků v periodiku *Scéna*, přičemž nebudu analyzovat každou stránku, ale budu vybírat pouze ty, které jsou relevantní pro mé bádání. Zaměřím se tedy hlavně na kritické příspěvky v oblasti dramatu a divadla a na příčiny této kritiky. Spolu s tím budu sledovat, po čem kritici volali a jaké tendence nového dramatu byly podle nich žádoucí. Stranou ponechám rozbor básní či úryvků dramát, které jsou v časopisu otištěny, zajímat mě většinou nebude ani dění na mimopražských divadlech.

Články ve *Scéně* si rozdělím do tří větších kapitol podle toho, jak byly souhrnně vydány, a to na první půlročník, druhý půlročník a druhý ročník. Každá podkapitola se bude věnovat právě jednomu číslu *Scény* a na jejím konci bude následovat jeho krátká reflexe. Větší hodnocení poté připojím na závěr (půl)ročníku, přičemž budu klást důraz na komparaci.

Hlavním cílem mé diplomové práce bude nalézt a pojmenovat konkrétní prostředky nového dramatu, o nichž budeme moci říct, že stojí na počátku divadelního expresionismu u nás.

Přínosem práce bude to, že se bude věnovat ranému expresionismu (zhruba 1909–1914), tedy období, které zatím není podrobněji probádáno na rozdíl od pozdějších fází směru. Rovněž zajímavý bude komplexní rozbor časopisu *Scéna*, který byl ve své době tribunou moderního dramatu a divadla.

2. PŘEDVÁLEČNÝ EXPRESIONISMUS (1910–1914)

2.1 POČÁTKY 20. STOLETÍ A „REVOLUČNÍ“ ROK 1905

Pátráme-li v historii české literatury po kořenech navazování domácích literátů na evropskou modernu, nalezneme je už v devadesátých letech devatenáctého století. Do našeho prostředí začíná pronikat symbolismus, impresionismus, naturalismus či dekadence.

Ovzduší počátku nového století s nadsázkou popisuje Jaroslav Hašek, v jehož textu *Počáteční program Strany mírného pokroku v mezích zákona* se můžeme dočíst, že „v Rokytově tiskárně zaniká satirický časopis *Svítilna*, kam malíř Lada ukládá prvně své zkreslené nohy.“¹ V Haškově vyjádření o „zkreslených nohách“ je implicitně obsažena důležitá informace o změně zobrazování reality. „Deformace tvarů vyjadřuje oprošťování se od závislosti umělce na nezbytnosti napodobovat skutečnost.“² V zahraničí tuto tendenci spatřujeme právě již koncem devatenáctého století u umělců, kteří budou v českém prostředí představovat významné inspirační zdroje.

Snad největšího vlivu dosáhl Edvard Munch, „předchůdce expresionismu“. V roce 1905 uspořádal Spolek výtvarných umělců Mánes norskému malíři v Praze výstavu, která měla nebývalý ohlas. Kritik F. X. Harlas na ni vzpomíná se slovy: „Kritika modernistní po svém způsobu se vrhla na každého, kdo proti Munchovu umění se postavil, a nescházelo mnoho, aby Munch se stal modlou.“³ Munch byl nicméně u nás dobře známý již před pražskou výstavou díky časopisu *Moderní revue*, v němž byly od poloviny devadesátých let devatenáctého století otiskovány články reflektující umělcovo dílo. Mezi nimi nalezneme i esej *Edvard Munch*, kterou napsal Miloš Marten, vůdčí kritická osobnost časopisu. Vedle Martena se k Munchovu dílu vyjadřovali například František Xaver Šalda, Václav Tille nebo Miloslav Hýsek, až za pár let po literárních modernistech přišla reakce výtvarníků, a to z nově zformované skupiny Osma v roce 1907.

Byla to právě skupina Osma, na niž měla výstava zásadní vliv; její člen Emil Filla inspirován Munchem namaloval ikonický expresionistický obraz *Čtenář Dostojevského*, na němž je patrná podobnost s Munchovým *Výkřikem*. Pokusíme-li se dílo rozebrat ikonograficky, nejdůležitější je zachycení beznaděje, pocitu tak typického pro počátek nového

¹ HAŠEK, Jaroslav et al. *Politické a sociální dějiny strany mírného pokroku v mezích zákona*. Praha: Československý spisovatel, 1963, s. 11.

² PAPOUŠEK, Vladimír a kol. *Dějiny nové moderny: česká literatura v letech 1905–1923*. Praha: Academia, 2010, s. 42

³ Tamtéž, s. 73

století. Zhroucená postava ztvárňuje strach z nedostatku hodnot nového světa, které vystřídaly staré hodnoty jako třeba víru (krucifixu na zdi jako odkaz na víru); útěchu člověk nenalézá ani v umění (symbol knihy na stole).

2.2 SYMBIÓZA LITERÁTŮ A VÝTVARNÍKŮ

Přestože literární historikové zasazují největší rozmach avantgardních hnutí až do období po první světové válce, můžeme její jisté tendence spatřovat u mladých českých autorů již kolem roku 1910. K nejvýznamnějším osobnostem této doby řadíme Josefa Čapka, Karla Čapka, Josefa Kodíčka, Ervína Taussiga, Františka Langera, Richarda Weinera a Arnošta Dvořáka. Z tehdejší střední generace k nim patří hlavně S. K. Neumann.

Zmínění literáti nevystoupili s jednotným manifestem, jaký známe například z roku 1909 od italských futuristů, jejich avantgardnost se projevovala především ve zprostředkování evropských uměleckých směrů českému publiku. Avšak nezůstalo u pouhého reprodukování toho, co se děje v zahraničí, mladí autoři sami psali kritické a teoretické stati, nezřídka se pokoušeli experimentovat ve vlastní tvorbě.

Klíčová pro literární avantgardu byla symbióza s avantgardou výtvarnou, jež se začala formovat již roku 1905 na pražské Akademii výtvarných umění. K tomu, jak zásadní bylo setkání literátů se členy skupiny Osma, se ve svých pamětech vrací František Langer: „Myslím, že k té výbojné skupině v Unionce se Čapkové, stejně jako já, přidružili nějak pudově, protože jsme jako každé začínající literární pokolení cítili potřebu svého výrazu a hledali jeho způsob, a že jsme viděli, že tito naši výtvarníci vrstevníci, nebo jenom o málo starší než my, jsou na své cestě za svým vyjadřováním mnohem dál.“⁴ Doslova o iniciační roli výtvarníků píše Langer ještě na jednom místě: „Asi jsme cítili, že novému výrazu, který je potřebou každé nastupující generace, jsou výtvarníci už mnohem blíže než spisovatelé, a proto jsme si k nim šli pro poučení, která nám neposkytovala literatura.“⁵

⁴ LANGER, František. *Byli a bylo*. Praha: Akropolis, 2003, s. 121.

⁵ JELÍNKOVÁ, Eva. *Echa expresionismu: recepce německého literárního hnutí v české avantgardě (1910–1930)*. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2010, s. 20.

2.3 VZTAH ČESKÉ PŘEDVÁLEČNÉ AVANTGARDY A NĚMECKÉHO EXPRESIONISMU

Spolupráce mladých českých spisovatelů s mladými českými výtvarníky byla pro naše bádání o recepci německého expresionismu důležitá ve dvou aspektech. Jednak díky ní byl literátům usnadněn přístup k zahraničním uměleckým směrům, tedy i k expresionismu, jednak tehdejší německý výtvarný expresionismus vykazoval mnohé společné rysy s českým směrem.

Důležitým rokem pro česko-německou spolupráci je rok 1913, kdy se v Berlíně koná První německý podzimní salon. Pořádá jej galerie Der Sturm, kterou vede Herwarth Walden. Na Salonu jsou zastoupeni někteří čeští výtvarní umělci (Filla, Gutfreud, Procházka), kteří později publikují své statě ve stejnojmenném periodiku.

Jelikož je ale těžiště naší práce v literatuře, obrátíme nyní pozornost k počátkům setkávání německých a českých spisovatelů.

Roli prostředníka v navazování kontaktů nepochybně sehrál Otto Pick, německý básník a překladatel. Díky jeho tlumočnické činnosti se v předních expresionistických periodikách *Der Sturm* a zejména *Die Aktion* mohli čtenáři seznámit s tvorbou např. bratří Čapků, Františka Langera, Otokara Březiny a dalších autorů z českého prostředí. Připomeňme však, že básnickou sbírku *Ruce (Hände)* Otokara Březiny vydal v německém překladu ve Vídni Emil Saudek již roku 1908. Ve válečných letech dokonce vyšlo speciální dvojčíslo *Die Aktion* zaměřeno pouze na českou literaturu, později ve stejném časopisu vydal Franz Pfemfert antologii nejmladších českých básníků, mezi nimiž figuroval i Josef Kodíček či Ervín Taussig. „Tyto údaje je třeba vnímat nejen jako doklad zájmu německé výtvarné a literární avantgardy o české umění, ale také – a pro náš záměr hlavně – jako projev zájmu postupujícího opačným směrem: zájmu českých avantgardních umělců o to, prosadit se v německém prostředí.“⁶

Nutno podotknout, že ne všichni spisovatelé byli příklonem svých kolegů k německým sousedům potěšení. Stanislav Kostka Neumann, který se z avantgardních směrů orientoval k civilismu a futurismu, roku 1911 v článku *Francie nebo Německo* striktně požaduje, aby básníci čerpali inspiraci výhradně z frankofonního prostředí. Vliv Francie byl přitom v desátých letech dvacátého století nesporný, česká avantgarda se orientovala především na avantgardu francouzskou.

⁶ JELÍNKOVÁ, Eva. *Echa expresionismu: recepcce německého literárního hnutí v české avantgardě (1910–1930)*. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2010, s. 23.

Nicméně i díky relativní blízkosti Berlína se německé prostředí čím dál více otevíralo českému. František Langer k tomu říká: „Do Berlína byl jen skok, tam se jezdilo na výstavy a na inscenace Reinhardta a Zavřela. Jízdné stálo pár korun, pokaždé tam někdo studoval, Štech, Karel Čapek, Bor, u koho se mohlo spát třeba na židlích.“⁷

2.4 EXPRESIONISTICKÁ LYRIKA

Nyní zaměříme pozornost na vývoj lyriky jako literárního druhu v předválečných letech 1910–1914.

Byť v německém prostředí tehdy debutuje celá řada mladých básníků, v českém prostředí se setkáváme pouze s ojedinělými překlady těchto autorů v novinách či časopisech. To však neznamená, že by se u nás teoretikové vůbec nezajímali o současné dění za hranicemi. Od podzimu roku 1912, kdy Prahu a zejména pražskou kavárnu Edison začal navštěvovat Theodor Däubler, se začaly objevovat první články na zmíněné téma. „Theodor Däubler často zajížděl do Prahy a vzbuzoval svou mohutnou postavou, dlouhým plnovousem a holí udělanou z kořene nějakého stromu obzvlášť prapodivný dojem.“⁸

Texty seznamující české čtenáře s německou lyrikou vycházely v Uměleckém měsíčníku od roku 1913 a podepsán pod nimi byl především František Langer. Čtenáři se v nich například mohli dozvědět o založení nové lipské edice *Der jüngste Tag*, již mimo jiné hodnotil Josef Kodíček jako místo, „kde vycházejí nejlepší básníci mladé německé lyriky“⁹. Dále vyšla v Uměleckém měsíčníku recenze na sbírku *Wir sind* Franze Werfela nebo článek *Z nové německé lyriky*. „V posledním Langerově textu věnovaném německé lyrice lze konečně nalézt výroky, jimiž se autor pokouší charakterizovat obecně platné tendence v soudobé německé poezii.“¹⁰ Hned v úvodu stati Langer oceňuje na nových německých nakladatelích dvě vlastnosti, které jsou zatím pro české prostředí cizí, a to chápání moderní literatury a elán, díky němuž se vydavatelé neobávali vydávat poezii začínajících autorů. Jedním z nich byl rakouský básník Georg Trakl, jenž debutoval sbírkou *Gedichte*. V ní Langer spatřuje převahu prostě sdělovacího stylu bez přílišných obrazných pojmenování a tíhnutí k realismu. „O všem liší se od něho znamenitě tím, že jest velmi ekonomická, výrazná,

⁷ JELÍNKOVÁ, Eva. *Echa expresionismu: recepce německého literárního hnutí v české avantgardě (1910–1930)*. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2010, s. 23.

⁸ *Vyšehrad* [online]. 2009, č. 3 [cit. 28. 6. 2018]. Dostupné z: http://www.ivysehrad.cz/data/articles/down_2097.pdf

⁹ JELÍNKOVÁ, Eva. *Echa expresionismu: recepce německého literárního hnutí v české avantgardě (1910–1930)*. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2010, s. 29.

¹⁰ Tamtéž, s. 31.

že jde více o intenzivní působení obrazu nežli o jeho pečlivé vypracování. A tak i u Trakla jsou vzrušené věty a tvrdě, mužně znějící verše, které líčí i popisují, jen prostředkem k docílení výrazné představy jakožto projevu zintenzivněného pojmání života.“¹¹ Přechod za hranici realismu vidí Langer právě v odpoutání se od strohého popisu a naopak přidáním přesahu k obecnějšímu, duchovnějšímu smyslu. Co je tím však přesně myšleno, se v textu nedočteme. Kromě Trakla je zmiňován Berthold Viertel a jeho sbírka *Die Spur*, která se po formální stránce shoduje s *Gedichte*. Langer opět připomíná, že tendence přejít k něčemu vyššímu je v německé moderní literatuře přirozený vývojový jev.

František Langer však nebyl jediným, kdo se kriticky vyjadřoval k současnému stavu německých literátů. Do diskuse přispěl dále Karel Čapek, jemuž na podzim roku 1913 vyšel v týdeníku *Přehled* článek *K nejmladší německé poezii*. V něm uvažuje o pozici umělce v moderním umění, kdy se přestává vyjadřovat pouze za sebe, ale naopak se hlásí k nějaké vyšší myšlence. Spojí-li se různé individuality dohromady, můžeme pozorovat „společný způsob cítění světa, či spíše cítění se ve světě, který nalézá výraz v uměleckých dílech.“¹² V tomto cítění se ve světě, jež s sebou vždy přináší velké změny, ale i bolest, vidí Čapek hybnou sílu umění. A právě zmíněný přerod nyní autor příspěvku spatřuje u nejmladších německých básníků. Ty ostře odděluje od moderních básníků francouzských, rozdíly vidí paralelně rovněž v umění výtvarném. Čapek německým literátům vytýká absenci řádu, nové umění dle něj vzniká bolestně a v krizi. Kritice nepodléhají verše tří autorů (Elsa Lasker-Schüler, Max Brod, Franz Werfel), u kterých naopak oceňuje líbeznost či jemnost, kterou nalezneme u francouzských symbolistů. Ostatní autoři jako Ernst Blass, Georg Heym, Paul Zech, Kornfeld, Schickele aj. píší poezii se zcela odlišnou poetikou: „...nesou na sobě sociální a ohavnou bídu našich dnů, tvrdí, bez půvabu, lámající se v ironiích a nervózách; a právě tito, které lze nazvat básnickými expresionisty, mi připadají symptomatictí pro průběh nové německé poezie“¹³. Zajímavou metaforou „vidění zadní stěny skříní“ Čapek čtenářům přibližuje citové rozpoložení lyriků, kteří prožívají bolest, chaos či trýzeň v současném světě. Novost německé poezie vidí v prostém, holém vyjadřování bez příkras, nicméně dodává, že se jedná pouze o poloviční přerod, jelikož básníci nedokážou přeměnit skutečnost ve formu a nechávají ji chaotickou, omezenou na bezprostřední výraz. Závěrem se dočítáme, že německá literatura „není úsilím o stvoření něčeho nového, nýbrž o zažití něčeho nového“¹⁴.

¹¹ JELÍNKOVÁ, Eva. *Echa expresionismu: recepcie německého literárního hnutí v české avantgardě (1910–1930)*. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2010, s. 32.

¹² ČAPEK, Karel et al. *O umění a kultuře. [Sv.] I*. Praha: Československý spisovatel, 1984, s. 338.

¹³ Tamtéž, s. 340.

¹⁴ Tamtéž.

Třetí a poslední příspěvek, který bychom zde rádi představili, pochází z pera F. X. Šaldy, vyšel na počátku roku 1914 a nese název *Mladá generace německá*. Šalda v textu uvádí měsíčník *Die weissen Blätter*, jenž vycházel v Lipsku posledního čtvrt roku před vydáním Šaldova článku. René Schickele, od roku 1915 hlavní vydavatel časopisu, chtěl seznamovat čtenáře s aktuálním děním nejen uměleckým, ale i politickým. Později zdůrazňoval pacifistické zaměření periodika a ochotu publikovat texty autorů ze zemí, s nimiž je Německo ve válečném konfliktu.

Avšak vraťme se na podzim roku 1913. Nastupující mladá generace – René Schickele, Franz Wefel, Max Brod a Otto Pick se ve stati *O rázu nadcházející literatury* ohlíží za literárním působením umělců sdružených ve skupině Mladá Vídeň, což Šalda považuje za velmi zajímavé, hodné podrobného komentáře. Značně si cení pokory a skromnosti Němců a do kontrastu k nim dává českou mladou generaci, která „se nadýmá do mesianistické pózy a vytrubuje s fanfárami svou samospasitelnost“¹⁵. Kritik jde ještě dál, když poukazuje, že veškeré rysy dřívější literatury (sociální otázky, bezbožnost, inspirace exaktními vědami) spatřujeme právě v dílech našich mladých autorů, což dokazuje, jak zastaralí jsou. Šalda uzavírá, že zatímco v českém prostředí prakticky nenalezneme moderní díla, v německém ano, byť ne mnoho, ale podstatné je, že vlastní, ryzí, ne „výrobky podle cizích formulek a receptů“¹⁶.

Z textu je patrné, že Šaldův záměr nebyl ani tak obeznámit domácí publikum s vývojem německé lyriky, jako spíše znevážit čapkovskou generaci, s níž v té době vedl četné polemiky o povaze moderní literatury. Nicméně to neznamená, že z článku nevyčteme cenné postřehy o začínajícím expresionismu.

Dobové okolnosti bohužel nedovolily, aby se více rozvinula recepce soudobé německé literatury. První světová válka přerušila tyto snahy, někteří avantgardní umělci museli narukovat, byla zavedena cenzura a v neposlední řadě se začaly projevovat tendence mimoliterární – nacionální. Byť za války byly publikovány nějaké verše německých básníků, pro naši práci už toto období není relevantní a nebudeme se jimi zabývat.

¹⁵ ŠALDA, František Xaver. *Kritické projevy 9. 1912–1915*. Praha: Československý spisovatel, 1954, s. 290.

¹⁶ Tamtéž.

3. PŘEDVÁLEČNÉ EXPRESIONISTICKÉ DRAMA A DIVADLO

V předchozí kapitole jsme se věnovali počátkům expresionistické lyriky, především recepci německy psaných básní, nyní však už zaměříme pozornost k těžišti naší práce, a to expresionistickému dramatu.

3.1 MĚSTSKÉ DIVADLO NA KRÁLOVSKÝCH VINOHRADECH

V roce 1907 vybudovala vinohradská obec nové velké divadlo v historizujícím stylu, a to Městské divadlo na Královských Vinohradech.

Už od počátku projektu byly zřejmé snahy konkurovat Národnímu divadlu. Vinohradské divadlo mělo mít původně menší kapacitu a mělo být pouze součástí Národního domu. Avšak bývalý ředitel Národního divadla František Adolf Šubert se zasadil o to, aby byla postavena celá nová reprezentativní budova, v níž mohlo divadelní inscenace sledovat tisíc dvě stě diváků místo původních osmi set. „Na vinohradském náměstí jako by tehdy vyvstal duch starého Národního divadla, stála tu podobně okázalá budova, vládl v ní bývalý ředitel Národního divadla a projevila se zde záhy i snaha rehabilitovat reprezentační funkci českého divadla v té podobě, jak byla přerušena a překonána v roce 1900 nástupem nových lidí.“¹⁷

Co se vůbec stalo s Národním divadlem v předchozích letech? Divadlo bylo slavnostně otevřeno v červnu 1881 a poprvé v něm tehdy zazněla Smetanova *Libuše* (komponovaná speciálně za tímto účelem). Během dokončovacích prací vypukl požár, který divadlo zničil, avšak díky snahám občanů se vybrala dodatečně velká částka na jeho obnovu, a tak mohlo být Národní divadlo na podzim roku 1883 znovu otevřeno. Ředitelem však už nebyl Jan Nepomuk Maýr, nýbrž nově začal funkci plnit František Adolf Šubert, a správy divadla se ujalo Družstvo Národního divadla. Tak tomu bylo sedmnáct let až do roku 1900, kdy Zemský výbor rozhodl, že od zahájení nové sezóny bude divadlo spravovat Společnost Národního divadla, nově organizovaný spolek mladočechů. Václav Tille situaci tenkrát okomentoval: „Prohlížíme-li celou tu polemickou literaturu, kterou byl zápas o Národní divadlo vybojován, neubráníme se dojmu, že nešlo o nic jiného, než o mocenské přesuny

¹⁷ ČERNÝ, František, ed. a KLOSOVÁ, Ljuba, ed. *Dějiny českého divadla. [Díl] 3, Činohra 1848–1918*. Praha: Academie, 1977, s. 366.

v pražské měšťanské společnosti úměrné změnám sociálním a politickým poměrům.“¹⁸ V roce 1900 proběhly v Národním divadle personální změny a v jeho čele stanul Jaroslav Kvapil. Družstvo Národního divadla však nezaniklo, nejprve spravovalo divadlo spolu se Společností a později plánovalo zřízení druhého pražského divadla a také nového divadla v Brně. Jak jsme napsali v předchozím odstavci, když bylo roku 1907 slavnostně otevřeno nové divadlo na Královských Vinohradech, jeho správa byla svěřena právě Družstvu, čímž byl umocněn konkurenční boj proti Národnímu divadlu.

Vinohradské divadlo bylo vybudováno v moderním duchu, větší jeviště a prostornější hlediště jako by přímo vybízely k hraní expresionistických inscenací.

František Adolf Šubert řídil divadlo necelý rok, během něhož Vinohradské divadlo uvádělo především francouzské konverzační komedie či realistické hry. Roku 1908 se v repertoáru objevilo *Zlaté rouno* moderního dekadentního spisovatele Stanisława Przybyszewského, dílo, které je v Polsku považováno za vrchol autorovy dramatické tvorby.

Po konfliktech mezi Šubertem a Správním výborem nakonec ředitel spolu s dalšími členy divadlo opustil a v roce 1909 v čele stanul Václav Štech. Za jeho působení z divadla odešel dramaturg Jaroslav Kamper, „který, jak poznamenal tisk, jediný v Městském divadle hájil a prosazoval moderní repertoár a vzpíral se sílící konvenci[...] Jeho odchod silně oslabil pozici moderní dramatiky v repertoáru“¹⁹.

Nová éra v předválečné době začala v létě 1913, kdy se ředitelem divadla stal František Fuksa, šéfem činohry Karel Hugo Hilar a operu začal řídit Otakar Ostrčil. A to byla právě doba, kdy se na pražských jevištích začaly projevovat snahy o expresionistické divadlo.

3.2 PRVNÍ SNAHY O EXPRESIONISTICKÉ DIVADLO

Expresionistické divadlo, jež se v předválečné době uplatňovalo převážně v Německu, navazovalo na divadelní symbolismus. Avšak „zatímco symbolistické drama vyjadřovalo touhu člověka po dokonalejší lidskosti a spravedlivějším řádu sociálním, zdůraznilo expresionistické divadlo výbojnou aktivitu v jednání postav i mas a ostrou dynamiku konfliktních srážek“²⁰.

Zejména důležité byly teoretické statě, které se objevily již v roce 1911, kdy Karel Hugo Hilar odmítal současnou divadelní estetiku pro její nereálnost. Periodikum *Scéna*, jemuž

¹⁸ Tamtéž, s. 303.

¹⁹ ČERNÝ, František, ed. a KLOSOVÁ, Ljuba, ed. *Dějiny českého divadla. [Díl] 3, Činohra 1848–1918*. Praha: Academie, 1977, s. 369.

²⁰ Tamtéž, s. 401.

budeme dále věnovat celou kapitolu, a tudíž se o něm nyní zmíníme jen stručně, bylo zásadní tribunou moderního dramatu a divadla. Časopis vycházel pod vedením Josefa Kodíčka od ledna 1913 každých čtrnáct dní a přinášel informace o aktuálním dění na domácí, ale i zahraniční divadelní scéně. Jelikož bylo Německo v této době považováno za dramatickou velmoc, Scéna se převážně orientovala na něj a formovala teoretické koncepty nového divadla. Josef Kodíček, „nejjobávanější divadelní kritik s nesmírně vysokými a náročnými estetickými měřítky,“²¹ se kriticky vymezoval vůči současnému divadlu a zdůrazňoval souhru dramatu s jeho jevištním vedením. Scéna musela ukončit svůj provoz v červnu 1914 kvůli začínající světové válce.

Vedle zmíněného časopisu existoval ještě týdeník *Přehled*, do něhož přispívali stejní autoři jako do *Scény* – Josef Kodíček, Ervín Taussig, bratři Čapkové či Arnošt Dvořák.

Kritika se orientovala především na zahraniční divadla, jelikož nebyla spokojena se stavem doma. Repertoár obou velkých pražských divadel, jak Národního divadla, tak Městského divadla na Královských Vinohradech, považovala za zastaralý, neaktuální, triviální (vedle klasických her mohl divák na českých prknech zhlédnout především hry naturalistické, realistické či novoromantické).

4 ČASOPIS SCÉNA

4.1 PRVNÍ PŮLROČNÍK

4.1.1 PRVNÍ ČÍSLO

V úvodu prvního čísla nalezneme předmluvu, již napsal dramatik a spisovatel Jaroslav Hilbert. Hned na začátku zdůrazňuje, že cílem není představit manifest, nýbrž jen prosté myšlenky a touhy několika lidí spjatých s dramatem a divadlem. Umělci se chtěli sblížit, aby vytvořili nové, lepší podmínky pro tvorbu, jelikož současný stav charakterizují jako otřesný. Hilbert spatřuje základní poslání *Scény* v šíření radosti a důvěry do řad jejích čtenářů, nicméně podrobněji nevysvětluje, co je ona citová stránka programu. Dále se dočítáme, že by periodikum mělo sledovat i morální aspekt v době, kdy bude zapotřebí hájit se před mocností, která se s básnictvím rozchází, a přece o něm rozhoduje. Oproti komerčnímu umění a snaze obohatit se je zdůrazněna intelektuální stránka básníka. Ke konci hovoří Hilbert o vlastní

²¹ KOHOUT, Eduard. *DIVADLO aneb SNÁŘ*. Praha: Odeon, 1975, s. 144–145.

potřebě „novodobého klasicismu, ne ovšem dle dějového obsahu a formy, ale jistě a vědomě dle ducha; rozumím tím snahu po přesnosti a po jasnosti, po denním svitu myšlenky, po pronikavosti zření a čistotě vyjádření, po radosti z díla křesťanského, či zkrátka po protikladu mátohy, tmění, levného náládování a tzv. hloubek, jež jsou jenom kalením vod“²². Již zde vidíme touhu opustit divadelní symbolismus a impresionismus, avšak neznamená to, že by umělci spatřovali východisko v neoklasicismu (byť se jím rovněž inspirovali), jenž se formoval ve Francii a Německu, hledají ještě jiný druh nového umění.

Po předmluvě a úryvku z tragédie Husité Arnošta Dvořáka následují *Skizzy k Hebbelově Juditě* od Františka Zavřela, jež si zde krátce představíme. Christian Friedrich Hebbel byl významný německý dramatik, jenž Juditu napsal v roce 1839, a rok poté byla s velkým úspěchem hrána na německých jevištích. Avšak v českém prostředí roku 1913 nebyl Hebbel oblíben kvůli svým názorům na slovanství. Kam až antipatie zašly, se dozvíme později, nyní se vrátíme ke skicám ke známé hře. František Zavřel upozorňuje, že jeho ilustrační poznámky jsou určeny spíše pro účinkující ve hře než pro publikum, a poté na dvou příkladech čtenářům přibližuje své režisérské záměry. Pro nás a problematiku expresionistického dramatu je zásadní Zavřelova snaha plně osvětlit herce (doslova), jež považuje v inscenaci za nejdůležitější. O svém způsobu uvádění osob na dané místo hovoří jako o „geometrickém rytmu“.

Hebbelova Judita se však na prknech Národního divadla nehrála. Přestože byla zařazena do repertoáru a také zčásti nastudována, vedení divadla hru z politických důvodů stáhlo. Poznámku k této události napsal Josef Kodíček v únoru 1913 ve 21. čísle Přehledu. Souhlasí s Národními listy, v nichž je vznesen dotaz, zda politické důvody pro stažení hry neexistovaly již v době, kdy byla Judita zařazena do repertoáru. Kodíček se sice přiklání k tomu, že by se Češi měli distancovat od německého „živlu“, nýbrž se domnívá, že to platí pouze tam, kde se jedná o čistě národní dílo. Zásadní pro posouzení, zda hrát, či nehrát určité drama, by měla být hodnota samotného díla. „Hrajeme Hebbela pro něj, jenž je dávno mrtev, nebo pro odvěký lidský boj pohlaví, jenž jest Juditou ztělesněn tak dokonale a výsostně?“²³ I Ervín Taussig se v Aktualitách prvního čísla Scény krátce vyjadřuje ke stažení Judity z Národního divadla a ztotožňuje se s prohlášením ve Volných směrech, v němž se hovoří o podřizování divadelní správy nacionalistickému teroru.

²² HILBERT, Jaroslav. Předmluva. In: *Scena*, 1913–1914, půlročník 1., č. 1, s. 3. (pozn. První dva půlročníky vyšly souborně pod názvem, jak zde uvádíme v seznamu literatury, avšak oba dva začínají shodně číslováním stran od jedné. Za účelem větší přehlednosti přidáváme do citace informaci, o který půlročník a číslo se jedná. Jednotnou formu zachováváme i u druhého ročníku.)

²³ KODÍČEK, Josef. *Kritické stati*. Praha: Divadelní ústav, 2017, s. 44.

Vrátíme se k Josefu Kodíčkovi, neboť jeho stať *Cesta* je další text v periodiku, jímž se budeme zabývat. Kritik nejprve připomíná, že divadlo je složeno ze tří jednot: básníka, režiséra, herce a je to první jmenovaný, jenž se nejvíce podílí na ideové stránce obsahu díla. Kodíček klade důraz na jednotu dramatu a divadla a poslední vnitřně jednotné období dramatického umění spatřuje v dílech Ibsena a Hauptmanna. Ostře se vymezuje vůči Maxu Reinhardtovi, jenž režíroval hry Huga von Hofmannsthal. Max Reinhardt byl rakouský divadelní režisér, jenž od roku 1904 šéfoval berlínskému Deutsches Theater, a pod jeho vedením získalo divadlo světový věhlas. Avšak pro české kritiky, kteří hledali vzory pro budoucí divadlo, byl Reinhardt trnem v oku, jelikož režíroval hry hlavního představitele vídeňské moderny, jehož díla jsou silně ovlivněna francouzským symbolismem, tedy směrem, vůči němuž se umělci kolem Scény vymezují. Podle Kodíčka jsou Hofmannsthalovy hry dokonce typickými nositeli roztržitosti v umění na konci devatenáctého století. Za úpadek moderního divadla může „formální výtvarnost, lyrický impresionismus a ornamentální koketerie“;²⁴ nadměrný individualismus přispěl k rozbití jednoty tří činitelů divadla a naopak zdůrazněny byly vnější stránky jako například nejrůznější efekty či ornamenty. Zde se podle Kodíčka zrodila dualita dramatu a divadla. Setkáváme se tak se dvěma nežádoucími jevy: jednak se od divadla odpoutává idea, duchovno, jednak zálibou ve vnějších prvcích se divadlo blíží varieté a vzdaluje se skutečnému umění. Kodíček je rozhořčen faktem, že současné divadlo slouží pouze pro zábavu, pouze pro zahánění nudy. Je nutná obroda, ze scény musí zmizet nadbytečný dekor a naopak se musí navrátit jednota. Kritik stať uzavírá apelem, že chceme-li uzdravit umění, musíme se zbavit divadelního typu Maxe Reinhardta – jde tedy o programový odklon od dobového novoromantismu, impresionismu a secese a důraz je kladen na intelekt, vyváženou formu a svébytný tvar díla.

Další příspěvek v prvním čísle pochází z pera profesora Václava Tilleho a týká se krize současného divadla, již nespátřuje pouze v českém prostředí, nýbrž v celé západní Evropě. Současný stav připisuje přechodnému období, v němž staré umění již pominulo a nové se ještě nestačilo plně rozvinout. Podobně jako Kodíček Tille kritizuje snahu „obratných zprostředkovatelů“ obohacovat se na divadle a produkovat povrchní hry, které nemají s uměním nic společného. „Divadelní diletantství, divadelní řemeslo a divadelní obchod, založené na starém útvaru divadla, umělecky odumírajícím, kvetou pod ochranou hesel, že divadlo samo v sobě je velkým kulturním činem, nejvyšším projevem uměleckého rozpětí, příznakem národní kultury, neb také jen prostě pomocí placené i neplacené reklamy. To je

²⁴ KODÍČEK, Josef. *Cesta*. In: *Scena*, 1913–1914, půlročník. 1., č. 1, s. 10.

typickým příznakem odkvětu odumírající umělecké periody.²⁵ Tille vidí největší hrozbu pro divadlo v jeho mechanickém ustálení a konzumu. Scénické umění se dle něj musí vrátit k jednoduchosti a dokonalosti základních prvků.

Ervín Taussig v krátkém komentáři *České divadlo* pokračuje ve stejném kritickém duchu. Jediné pozitivum současných her ironicky spatřuje pouze v tom, že se již nehrají. V poznámce pod čarou autor nešetří ani Vinohradské divadlo, které se podle něj řadí mezi ostatní předměstská divadla a které se velmi rychle dostalo na scestí. Závěr je však optimistický, Taussig si uvědomuje přechodnost situace a věří, že již brzy přijde obroda.

Josef Kodíček se v rubrice Aktuality, v článku *Volné jeviště* zásadně vymezuje vůči sbližování se herců s diváky, jako tomu bylo v představení „Skapina“, v němž se nacházelo podium uprostřed sálu. „Má-li divák býti zachvácen dojmem, o němž tuto mluvíme, musí právě cítiti onu posvátnou hranici, za níž osud jeho a všech ostatních se zevšeobecňuje; a tou hranicí jest právě: rampa, jež svými světelnými možnostmi má snad onen úkol, který kdys měl ornát kněžský: světiti a oddělovati.“²⁶ Zde si opět připomínáme, jak je důležité světlo na jevišti.

V prvním čísle se tak čtenáři seznámili s několika kritickými poznámkami ke stavu současného českého divadla, jemuž vytýkají především nízkou uměleckou hodnotu. Autoři nového časopisu proklamovali obrodu scénického umění a obnovení jednoty tří základních činitelů: básníka, režiséra, herců. Čeští divadelní kritici sdružení kolem Scény rovněž vyslovili nesouhlas se stažením Hebbelovy tragédie *Judita* z repertoáru Národního divadla.

4.1.2 DRUHÉ ČÍSLO

Stať Miloše Martena *Na nových cestách dramatické poezie* nejprve kriticky pohlíží na existenci „knižního dramatu“, literárního útvaru, který je formou drama, avšak není určen ke scénickému provedení. Nelibost nad takovým žánrem je pochopitelná, neboť svou podstatou tříští jednotu divadla, kterou se snaží umělci přispívající do Scény obnovit. Marten vítá experiment, přeci jen se pokusit taková „knižní dramata“ oživit na jevišti. Příklad, kde se to povedlo, je dramatická báseň *Zvěstování Panny Marie* francouzského autora Paula Claudela. Miloš Marten upozorňuje, že ve hře se nachází mnoho nových scénických postupů. Odkazuje k vyjádření samotného Claudela v době příprav inscenace v Paříži, kdy požadoval ve čtvrtém dějství jako dekoraci pouze jedinou jablon a kamennou lavici. „Našli jsme vskutku mnohé ve

²⁵ TILLE, Váslav. Divadelní bolesti. In: *Scena*, 1913–1914, půlroč. 1., č. 1, s. 18.

²⁶ KODÍČEK, Josef. Volné jeviště. In: *Scena*, 1913–1914, půlroč. 1., č. 1, s. 29.

FraAngelicovi...",²⁷ uzavírá komentář Claudel. Vskutku, vzpomeneme-li si na dílo Zvěstování zmíněného raně renesančního malíře, vybaví se nám poměrně prostý obraz, v jehož středu se naklání anděl k Panně Marii sedící na jednoduché lavici. Dekorace na jevišti však není jediným prostým prvkem ve hře, požadavek jednoduchosti a zároveň velikosti gest a slov je kladen také na herce. Marten svůj text uzavírá nadějeplně, že pařížská inscenace koresponduje s voláním po zjednodušení scény, a je tedy příslibem nového divadla.

Tématu „knižního dramatu“ se v následujícím příspěvku *K pojmu knižního dramatu* drží rovněž Josef Kodíček. Píše, že „podstatným znakem knižního dramatu není nic jiného než nedramatická inspirace, vše ostatní jest druhořadé.“²⁸ Jako dramatické chápe kritik ty prvky, které jsou akční a dynamické, tedy v protikladu k citové a statické lyrice, a právě takové složky Kodíček v Claudelově básni nachází, proto ji za „knižní drama“ nepovažuje.

K aktuálnímu dění na domácí scéně se vyjadřuje Ervín Taussig v článku *České divadlo* a hned v úvodu ohlašuje pomalý přesun zájmu českého publika od Národního divadla k Divadlu umění. Sám spatřuje umělecký růst divadla, avšak vytýká mu výběr her. Problematický je pro něj opět Hugo von Hofmannsthal, jenž dle Taussiga vytváří „neplodný lyrismus, bezbarvý romantismus a ztrnulé gesto“²⁹. Divadlo umění bylo amatérské sdružení navazující na činnosti spolků Akademikové vinohradští a Lyrické divadlo a v jeho repertoáru se nacházely především symbolistické inscenace. Vlastní budovu Divadlo umění nemělo, své hry uvádělo např. ve smíchovském divadle, v Umělecké besedě, v kostele sv. Martina ve zdi aj. Vraťme se ale k *Českému divadlu* – ve druhé půli článku zmiňuje Taussig Jaroslava Kvapila, šéfa činohry Národního divadla. Ervín Taussig připomíná výtky vůči režisérovi týkající se nepůvodnosti jeho děla napodobování cizích vzorů a domnívá se, že Kvapil si je moc dobře vědom, v čem tkví problém jeho děl, nicméně nemá odvahu pustit se do něčeho nového, byť trochu riskantního.

Druhé číslo se nejvíce věnovalo tématu tzv. „knižního dramatu“, k němuž napsal příspěvek Miloš Marten a Josef Kodíček. Oba dva oceňují dramatickou báseň Zvěstování Panny Marie za snahu zjednodušit scénu, byť Kodíček ji za „knižní drama“ nepokládá.

²⁷ MARTEN, Miloš. Na nových cestách dramatické poezie. In: *Scena*, 1913–1914, půlroč. 1., č. 2, s. 43.

²⁸ KODÍČEK, Josef. K pojmu knižního dramatu. In: *Scena*, 1913–1914, půlroč. 1., č. 2, s. 45.

²⁹ TAUSSIG, Ervín. České divadlo. In: *Scena*, 1913–1914, půlroč. 1., č. 2, s. 50.

4.1.3 TŘETÍ A ČTVRTÉ ČÍSLO

Dvojčíslo 3–4 otevírá Josef Kodíček článkem *Drama Verhaerenovo*, v němž uvažuje nad možnostmi vlivu belgického básníka a dramatika na současné drama. Nejprve poukazuje na Verhaerenovy verše, jež jsou dynamické a stojí v protikladu k tradičnímu intimnímu vyjadřování citů a nálad. Za jejich primární znak považuje vyzařování energie a nadšení namířené k širokým masám, tedy ty prvky, po nichž volá nové umění. Kodíček poté konkrétněji rozebírá čtyři dramata, která Verhaeren za život napsal. V nejranějším z nich, *Klásteru*, kritik postrádá onu bouři, vyhrocenost situace. Jinak už tomu je u *Svítání*, o němž čteme: „Při scénické rozpoutanosti a vášnivosti zmatků, jež působí jako mořská bouře, jest to moderní pokus o annexi nikoliv sociálních problémů, avšak davu a pojmů města jako dramatického faktora... Toto ‚Svítání‘ jest jediný veliký volný verš, dravý a šílený.“³⁰ Filipa II. považuje Kodíček za obecné romantické dílo, povahou přimykající se k prvním dvěma raným počínům. Jinak je vystavěno poslední drama, *Helena Spartská*, jež je kritikem hodnocena nejvýše. Tradičnímu řeckému dramatu je věrna až do momentu, kdy je Helena zrazena přírodou, která po ní také touží. Kodíček je přesvědčen, že Verhaerenovo dílo bude inspiračním zdrojem nového dramatu, k němuž směřuje tehdejší doba. Úryvek z *Heleny Spartské* je otištěn v tradiční rubrice na prvních stranách aktuálního dvojčísla a v *Poznámkách* na konci se dozvídáme, že Kodíčkův překlad celé hry bude k dispozici v knihovně Scény.

Dosti solnessovštiny! zní výzva Arnošta Dvořáka šéfu činohry Národního divadla Jaroslavu Kvapilovi. Dvořák kritizuje poslední dramata Henrika Ibsena za stereotypní ztvárnění postav, schematické řešení problémů a především za přítomnost symbolistních prvků. Dvořák volá po tom, aby se na českých jevištích přestala hrát hra *Stavitel Solness*, a naopak žádá nastudování hry z roku 1864 *Nápadníci trůnu*, hry, již napsal Ibsen ještě jako živelný básník.

Dalším textem dvojčísla je recenze inscenace Jiřího Karáska ze Lvovic *Cesare Borgia*, o níž hned v úvodu autor Ervín Taussig prohlásil, že je „představitelem romanticky dekorativního dramatu“³¹. Z toho můžeme usuzovat, že kritika nebude příznivá. Taussig upozorňuje na příliš analytickou metodu autora, přílišný chlad vyzařující se hry. Jedná se o podobné výtky jako v případě *Stavitele Solnesse*. Taussig dále s nelibostí pozoruje, že postavám chybí energie; síla je statická a zaměřená pouze na dekor a okrasnost, čili přesně ty negativní prvky, které spatřujeme v kritikách současného divadla již od prvního čísla

³⁰ KODÍČEK, Josef. *Drama Verhaerenovo*. In: *Scena*, 1913–1914, půlroč. 1., č. 3–4, s. 69.

³¹ TAUSSIG, Ervín. *Cesare Borgia*. In: *Scena*, 1913–1914, půlroč. 1., č. 3–4, s. 72.

časopisu. Taussig se k inscenaci vrací ještě jednou a podobně jako byl nespokojen s dramatickou hodnotou díla, je nespokojen i s jeho provedením. Kromě špatných hereckých výkonů spatřuje nedostatky ve výpravě druhého jednání – ironicky klade řečnickou otázku, zda-li by nevypadala lépe holá zeď než sloupy a zmačkané závěsy, avšak nezapomene dodat, že zdaleka nevolá po Reinhardtovi. Chápeme Taussigovu metonymii tak, že sice odmítá nadměrný dekor, jak jej známe z výpravy kritizovaného režiséra, na druhou stranu zastává názor, že by kulisy na jevišti měly mít určitou výpovědní hodnotu, aby neurážely diváky.

Dvojčíslo 3–4 se nese ve stejném duchu jako předchozí dvě čísla. Stále převládá kritika současného českého divadla a stále se hledají cesty k novému dramatu. Jednou z jeho možných inspirací by dle Kodíčka mohla být lyrika Émila Verhaerena, jež splňuje požadavky českých kritiků – verše jsou dynamické a vyzařuje z nich nadšení.

4.1.4 PÁTÉ ČÍSLO

Karel Čapek ve stati *Několik nových dramát francouzských* rozebírá Chléb, jehož autorem je Henri Ghéon. Říká-li Čapek o Ghéonovi, že je jednoduchý básník, a o jeho hře, že má jednoduchou strukturu, je to pro nás podstatné proto, že myšlenka koresponduje s apelem divadelních kritiků, aby bylo nové drama co nejjednodušší. V minulém čísle Scény Josef Kodíček považoval dynamické verše Émila Verhaerena za možnou inspiraci pro nové umění a nyní se v Čapkově textu dočítáme, že Ghéon sám sebe pokládá za následovníka belgického dramatika. Domníváme se, že konkrétně v dramatu Chléb vyvolává dynamiku střídání intimní promluvy hlavní postavy a vzrušených dialogů davu. Závěrem Čapek dodává, že pro něj není Ghéonovo drama závažné proto, že by se řadilo k velkým dramatům, nýbrž proto, „že ukazuje, k jaké elementární jednoduchosti může dospět drama postavené zcela mimo půdu klassickou.“³²

Ervín Taussig pokračuje ve své pravidelné rubrice o českém divadle, tentokrát pojmenovanou neúplně *České...*, jelikož: „Neodvažujeme se napsati nad tuto rubriku ‚České divadlo‘. Bylo by tentokráte mystifikací.“³³ Taussig považuje za výsměch požadavek, aby se divadelní kritik zabýval hrami, které se momentálně objevují v repertoáru Národního divadla (Marie Viktorie) včetně jeho letní scény v Divoké Šárce (Taussig nezmiňuje konkrétní název, hovoří pouze o připravované frašce) a Vinohradského divadla (Naši furianti). Je otázkou času,

³² ČAPEK, Karel. Několic nových dramát francouzských. In: *Scena*, 1913–1914, půlroč. 1., č. 5, s. 113.

³³ TAUSSIG, Ervín. České.... In: *Scena*, 1913–1914, půlroč. 1., č. 5, s. 120.

kdy se kritikové nebudou raději vůbec vyjadřovat ke hrám tohoto typu, aby nepozbyli důvěryhodnosti.

Páté číslo pro naše bádání příliš inovativního nepřineslo. Dozvídáme se především, že repertoár českých divadel je čím dál horší a zatím nikde nespátřujeme zárodky expresionistických her. Kritice podléhá i Městské divadlo na Královských Vinohradech, kde se ještě čeká, až se šéfem činohry stane Karel Hugo Hillar.

4.1.5 ŠESTÉ ČÍSLO

Štěpán Jež přináší v šestém čísle článek *V. B. Nebeský a klassické drama*, v němž představuje Václava Bolemíra Nebeského coby významného českého literárního historika se zaměřením na dramatickou tvorbu. Hned v úvodu stati Jež metaforicky shledává českou literaturu čtyřicátých let devatenáctého století „ještě v plenkách,“³⁴ klademe si tedy otázku, jakou hodnotu má pro kritika všechno předešlé písemnictví. Až v Máchovi spatřuje ideálního básníka, kterému však osud nedopřál dokončit jeho dílo, a poté považuje Nebeského za jeho následovatele. Za největší autorův přínos pokládá Jež představení klasického dramatu českému publiku a především snahu obecnost poučit, ukázat mu nové vzory, celkově pozvednout úroveň. Je pochopitelné, že v době, kdy autoři sdružení kolem Scény považují současné divadlo za úpadkové, bude jim blízký autor, jenž situaci viděl stejně, pouze o sedmdesát let dříve. Paralelu vidíme v kritice repertoáru divadel, přejímání cizích her a zaměstnávání diletantů, tedy pozorujeme stejné výtky jako v roce 1913. Východisko z bídného stavu Nebeský nacházel ve studiu klasických dramat, především řeckých.

V závěrečné rubrice věnované poznámkám nalezneme příspěvek s titulem *Bagatelisovaný Ibsen*, který odkazuje ke článku Arna Nováka, v němž literární historik polemizuje s textem *Dost solnessovštiny!* z dvojčísla Scény. Novák parafrázuje názory na Ibsena: „jenž ovšem jest v nejmohutnější části svého dnes pošetile bagatelizovaného díla spíše přehodnotilem“³⁵. Stejně jako autor příspěvku v poznámkách (není signován) ani my nerozumíme výrazům „nejmohutnější část“ či „přehodnotitel“, avšak domníváme se, že Arne Novák nesdílí kritické myšlenky autorů kolem Scény o posledních dílech norského dramatika. Plně souhlasíme s tím, že pokud hry jako Stavitel Solness či John Gabriel Borkman vykazují symbolistní prvky, a nejsou tudíž pro budoucí české drama vhodným inspiračním zdrojem, je jejich kritika relevantní a není nikterak pošetilá.

³⁴ JEŽ, Štěpán. V. B. Nebeský a klassické drama. In: *Scena*, 1913–1914, půlroč. 1., č. 6, s. 151.

³⁵ *Bagatelisovaný Ibsen*. In: *Scena*, 1913–1914, půlroč. 1., č. 6, s. 163.

V šestém čísle byla představena zajímavá paralela mezi situací ve čtyřicátých letech devatenáctého století a situací v desátých letech dvacátého století. Už více než sedmdesát let předtím, než začala vycházet *Scéna*, vystoupil Václav Bolemír Nebeský s kritikou tehdejších poměrů v českých divadlech, zejména mu vadil repertoár složený výhradně ze zahraničních her a celkový úpadek divadla způsobený diletantstvím. Východiště spatřoval ve studiu klasických her a v jejich interpretaci.

4.1.6 SEDMÉ ČÍSLO

V sedmém čísle se Miloš Marten ve stati *Dramatické nedorozumění (Hugo von Hofmannsthal)* vrací k lyrismu, tématu, kterým se zabýval již dříve. Zatímco ve druhém čísle *Scény* věnoval pozornost lyrismu, „který nese obrodnou sílu v chaos dramatického úpadku“,“³⁶ nyní bude rozebírat lyrismus, jenž krizi ještě prohlubuje – řeč bude o díle Huga von Hofmannsthal. Marten kritizuje díla, která dramata pouze napodobují, nicméně vnitřně jimi nejsou. Drama totiž musí obsahovat interní soulad poezie a divadla, a pokud tomu tak není, jedná se pouze o hybrid. Dříve Marten odsuzoval existenci „knižního dramatu“, útvar, který je formou drama, ale není určen ke scénickému přednesu, nyní varuje před poezií, která je na jevišti pouhou mluvenou literaturou. Autorem takových „falešných“ dramat je dle Martena právě Hofmannsthal. Za základní nedostatek jeho děl považuje kritik psychologické ztvárnění postav, a totiž to, že jsou pouhými interpretacemi již existujících bytostí (historických či literárních) – převzat není jen námět, ale celý charakter. Marten u Hofmannsthalových postav nespatřuje žádné vnitřní chvění a dynamiku, nýbrž pouze osoby hovořící o dojmech a náladách. Čili opět je v nemilosti impresionistické pojetí umění. Další prvek, o kterém se Marten domnívá, že je příznakem nižší úrovně dramatu, je pointa, a to proto, že má-li drama silný vnitřní rytmus, je nejpůsobivější v něm samém, nikoliv v ději. A právě Hofmannsthalova díla jsou často dramaticky pointována, místo dramaticky založena. Třetím nedostatkem je bohatá scénická dekorace. Kritika reflexivní lyriky či nadměrné dekorace je nám z dřívějších statí ostatních autorů známá, avšak poznámka o nežádoucí přítomnosti pointy v dramatu je nová. Marten statí uzavírá varováním před dramatickým impresionismem, který bývá ztotožňován s lyrismem, avšak lyrismus představuje jedno z východisek pro obrodu divadla – vzpomeňme na lyrismus Claudelův v dramatu *Zvěstování Panny Marie*.

³⁶ MARTEN, Miloš. Dramatické nedorozumění (Hugo von Hofmannsthal). In: *Scéna*, 1913–1914, půlročník 1., č. 7, s. 173.

Dalším textem v časopisu je již druhá stať Štěpána Ježe věnující se Václavu Bolemlíru Nebeskému. Zatímco v šestém čísle Scény byl Nebeský obecně představen a vyzdvižen jako ten, kdo se snažil povznést úroveň českého divadla, v aktuálním čísle Jež už konkrétně uvádí tři klasické autory, v nichž Nebeský vidí inspirační zdroj pro rehabilitované scénické umění. Zajímavostí je, že kritériem pro výběr z klasiků nebyla jen umělecká hodnota děl, ale i hodnota mravní. První zmiňovanou osobností byl Aischylos a především jeho tragédie Upoutaný Prométheus, který pro Nebeského „patří nejen k největším výtvorům ducha Aischylova, nýbrž ducha samého vůbec.“³⁷ Avšak nebyl to pouze Aischylos, ke kterému kritik odkazoval, vysoce hodnotil i ostatní řecké básníky. Druhým dramatikem, kterého chtěl Nebeský blíže představit českému publiku, pocházel z anglického prostředí a byl jím Shakespeare, o němž Nebeský napsal jednu z prvních odborných statí v českém prostředí. Shakespeare pro něho představoval ideální typ básníka, který vynikal geniálním tvůrčím duchem i vysokou mravní hodnotou. Třetí inspirační zdroj spatřoval Nebeský ve španělském tvůrci Calderonovi a zároveň si kladl otázku, jak je možné, že španělské drama nedosahuje ve světě takového úspěchu jako např. drama anglické či francouzské. Dospěl k poněkud obecnému závěru, že jak Calderonovo, tak celé španělské drama je zvláštní útvar a tato zvláštnost pramení prý v samotné národní podstatě Španělů, kterou ostatní národy nepochopí. Nebeský článek uzavírá apelem, aby česká veřejnost studovala klasiky světové literatury a studovala je pečlivě, neboť teprve hlubším poznáním se odhalí plná krása děl.

Josef Kodíček v dalším článku komentuje drama Psanci Jaroslava Hilberta a na menším prostoru hru Makový květ tří ruských dramatiků (Merežkovský, Filosofov, Gippiusová); oboje se hrálo v Divadle Umění. Přínosná pro nás je především poznámka k Hilbertově hře, neboť dokládá, že i když je dílo chaotické a tříští jednotu dramatu, může být oceněno za energičnost a živost, které z ní sálají. Kodíček upozorňuje, že přes všechna úskalí, která s sebou Psanci nesou, mají v nejniternejší podobě povahu dramatickou, jelikož u nich nalezneme soulad poezie a divadla. Divadelní kritik tedy oceňuje shodný dramatický prvek, který zdůrazňoval Miloš Marten v článku *Dramatické nedorozumění*.

V rubrice věnované poznámkám nalezneme text, který se krátce zastavuje u látkové oblasti umění. Reaguje na článek Arnošta Procházky otištěný v Moderní revue, v němž se autor v souvislosti s otázkou po hodnotě básnického díla zabývá i tímto tématem. Procházka dochází k závěru, že látka z doby minulé je stejně tak důležitá jako látka nejmodernější doby. Autor (bez signatury) článku ve Scéně ale na několika příkladech dokládá, že redaktor

³⁷ JEŽ, Štěpán. V. B. Nebeský a klassické drama. In: *Scena*, 1913–1914, půlroč. 1., č. 7, s. 178.

Moderní revue bez ohledu na to, co píše, protežuje látku historickou. Tak tomu bylo dříve v umění, avšak nyní stojíme u vývojového zlomu, v němž jsou si látka minulá a současná rovny. Avšak musíme si všimat těch literárních počinů, které se sice obsahově vztahují k věcem moderním, ale formou zůstávají v minulosti – výtkám už poněkolikáté podléhá ornamentální stylizace. Autor ještě provokativně dodává, že takoví básníci nejčastěji přispívají právě do Moderní revue Arnošta Procházky. Článek končí výzvou: „...přítaká-li umělec současnosti a utvoří třeba dílo i skromnější a tápavější, slouží uměleckému vývoji více než dekorátér starých látek a forem, ať jest sebevirtuosnější“³⁸.

Sedmé číslo pokračovalo ve směřování čísel předchozích – odmítalo divadelní impresionismus a ornamentalismus a naopak uvítalo divadelní díla založená na dynamice a živosti. Mohli jsme se seznámit s několika inspiračními zdroji, které už dříve navrhoval veřejnosti Václav Bolemír Nebeský, a jak víme, existovala paralela mezi krizí na českých divadlech ve čtyřicátých letech devatenáctého století a desátých letech dvacátého století. Proto byla jména navrhovaná Nebeským relevantní v době vydání sedmého čísla. Nová přínosná myšlenka byla také ta, která se zabývala látkovou oblastí umění a která hodnotila stejně vysoko látku historickou a látku moderní.

4.1.7 OSMÉ A DEVÁTÉ ČÍSLO

Dvojčíslo 8–9 přináší pokračování článku *Několik nových dramat francouzských* od Karla Čapka. V prvním textu v pátém čísle Scény autor rozebíral přínos dramatu Chléb (Henri Ghéon), ve druhém se bude věnovat lyrismu v dramatu a také dramatické básni Jaro francouzského básníka a dramatika Georga Chennevièra. Hned v úvodu Čapek uvádí, že německé teorie vesměs vylučují lyrismus z dramatu, což jsme i my několikrát pozorovali u českých kritiků v příspěvcích ve Scéně (existence knižního dramatu, „neplodný lyrismus“ Huga von Hofmannsthal). Čapek sice souhlasí, že většina lyrických dramat postrádá kvalitu, avšak jen kvůli tomu nemůžeme lyrismus zcela vyřadit z tohoto žánru. Vzpomeňme na Claudela či Verhaerena a jejich možný inspirační vliv na moderní divadlo. Dále Čapek upozorňuje, že jediný zákon, jenž platí u dramatu, je zákon neustálého vývoje, a tak je přirozené, že jednou dojde k tomu, že žánr překročí hranice klasického a antického dramatu. Nyní jsme teprve na počátku něčeho nového, co má prvky novoklasicismu a lyrismu, který pomalu přeměňuje původní dramatickou formu. V předchozím čísle jsme se navíc dozvěděli,

³⁸ *Látková oblast umění*. In: Scena, 1913–1914, půlroč. 1., č. 7, s. 191.

že nastává posun i v čerpání látky, že jediným inspiračním zdrojem již není pouze minulost, nýbrž i současnost. „Drobnými kroky mění současné drama své postavení ve vývoji, nevědouc dnes kam, ale již proniknuto vnitřním hnutím postupu. Nemění valně formy, ale jeho chuť stává se jinou. Nalézáme v něm jiný výraz, jiná slova a jiné přilnutí k látkám; zřetelně je tu změněno zabývání se věcmi, stává se pozornější, přítomnější a zevrubní. Moderní lyrism proniká do dramatu a přeměňuje jeho ducha.“³⁹ Vzápětí Čapek dodává, že takový jednoduchý lyrismus čerpající ze světa, který básníky obklopuje, spatřujeme nejen u Chennevièra (dramatická báseň Jaro) a dříve rozebíraného Ghéona, ale především u Claudela s Verhaerenem – plně tak podporuje názory Martena a Kodíčka. Ještě jeden důležitý poznatek přináší Čapek, a totiž, že nové drama nevyrůstá ze zvyků a tradic, nýbrž ze současného cítění se ve světě, z rytmu momentálního bytí. Tudíž není třeba lpět na tradičních formách.

Největším přínosem dvojčísla je zpráva Ervína Taussiga komentující aktuální dění v mnichovském divadle. V Künstlertheater totiž právě František Zavřel, český režisér, uvádí hru Franka Wedekinda – Lulu. Hlavní roli ztvárnila rakouská divadelní a filmová herečka Tilla Durieux, o níž se Taussig pln uznání vyjadřuje jako o nadprůměrném talentu. Kritik se nejprve krátce věnuje Wedekindovu literárnímu dílu, které musel autor kvůli cenzuře upravit, a shledává třetí akt, v němž otec a syn svádí boj o Lulu, čistě dramatickým. Poté již Taussig rozebírá divadelní adaptaci a vrací se k Durieuxové, již opět zahrnuje chválou za její herecký výkon, kdy zvládne nejdříve předvést zbožnou dívku a vzápětí, v již zmiňovaném a vyzdvihovaném třetím aktu, se proměnit a nabýt divokosti a animálnosti – „...přemůže veškerou skepsi divákovu k tomu psychologicky nemožnému okamžiku. Byl to ve scéně na schodech jakýsi ženský Shakespeare na jevišti, jakési zrealizování základní vize dramatu v této rudě přiroděné ženě“⁴⁰. Taussig dále v článku předkládá postupy mnichovského divadla, jimiž usilují o reformu. Opět je např. zmiňován nám již známý fakt, že by na scéně nemělo být mnoho efektů, ale kritik přichází i s novou myšlenkou, že by role režiséra měla být hlavně ta, aby plně podporoval růst herců a zvyšoval efekt hry u diváků, ne aby se prostřednictvím divadla zviditelňoval. Pro publikum musí být středobodem, ke kterému se upnou, herec a děj. Taussig vysoce hodnotí počín Künstlertheateru v roce 1908, v němž se na scéně objevily neúplné kulisy, a bylo pouze na divákovi, aby pomocí vlastní fantazie dílo dotvořil. A všechny tyto principy, které byly poprvé použity ve hrách s historickou látkou, nyní František Zavřel převedl do hry moderní – vystačil si s několika kulisami (kus koberce, závěs, schodiště) a dvěma barvami (černá a červená). Ervín Taussig hodnotí divadelní hru Lulu tak

³⁹ ČAPEK, Karel. Několik nových dramat francouzských II. In: *Scena*, 1913–1914, půlroč. 1., č. 8–9, s. 216.

⁴⁰ TAUSSIG, Ervín. Mnichovské divadlo. „Lulu“. In: *Scena*, 1913–1914, půlroč. 1., č. 8–9, s. 228.

vysoce právě za ty prostředky, po nichž autoři sdružení ve Scéně volají od počátku, a tedy za celkovou jednoduchost, vnitřní energii, úsporu barev a málo kulis. A co je pro naše bádání nejcennější, poprvé zde v souvislosti s těmito principy zazní slovo „expresionismus“, a vše nasvědčuje tomu, že on bude oním hledaným novým směrem.

Číslo 8–9 přineslo Čapkův inovativní pohled na přínos lyrismu v dramatu a také na přirozený vývoj divadla, který s sebou nese proměnu forem a látek. Autor rovněž nabídl několik jmen, která v duchu moderního dramatu tvoří. Stěžejní prací dvojčísla je příspěvek Ervína Taussiga k uvedení hry Lulu v mnichovském Künstlertheater. Dozvídáme se díky němu o tom, že volání literárních kritiků po reformě divadla bylo vyslyšeno, a nový směr, jenž splňuje jejich požadavky, se nazývá expresionismus. Jelikož mnichovskou Lulu inscenoval český režisér František Zavřel, věnujeme mu nyní prostor v samostatné podkapitole.

4.1.7.1 FRANTIŠEK ZAVŘEL

Františka Zavřela (1879–1915) můžeme považovat za průkopníka expresionistického divadla u nás. Nejdříve působil na berlínských scénách jako asistent Maxe Reinhardta, od jehož stylu se ale později odvrací, protože impresionismus není východiskem pro hledání nového stylu.

Poté, od roku 1913, spolupracoval s Georgem Fuchsem v Mnichově. Od něj se Zavřel naučil novou režijní techniku, již považujeme za expresivní – princip reliéfní scény. Ta dá vyniknout např. mimice, gestům a celkovým proměnám scény. Tento princip vyžaduje náznakovou scénografii, což znamená, že kulisy jsou zredukovány na minimum, jeviště je oproštěno od detailů napodobujících realitu a namísto toho režisér dosazuje pouhé náznaky (jako jsme viděli u Lulu a Taussig to hodnotil velmi vysoko) a teprve divák za pomoci vlastní fantazie scénu dotváří. Tím je dosaženo dynamičnosti, po níž divadelní kritici tak dlouho volají.

V Mnichově režisér potkává mj. herečku Tillu Durieuxovou, již obsadil do výše zmiňovaného a ceněného dramatu Lulu. Hru v červnu roku 1914 Zavřel přenesl na půdu Švandova divadla, aplikoval na ni inovátorské postupy divadla mnichovského a hra opět vyvolala bouřlivý ohlas. V témž roce sklídl režisér další úspěch, tentokrát za nastudování Sullivanovy opery Mikado, parodii na módu děl čerpajících z japonské minulosti. Hra nabyla autentičnosti exotického prostředí také díky pravým japonským kostýmům.

Zavřel přenesl rovněž Mikado do českého prostředí, tentokrát do Městského divadla na Královských Vinohradech, kde v roli uměleckého šéfa činohry působil Karel Hugo Hillar. Na Vinohradech měla pod taktovkou Františka Zavřela v roce 1914 premiéru hra Viktora Dyka Zmoudření dona Quijota, drama, které pro svou domnělou nehratelnost odmítlo uvést Národní divadlo. O tom, jaký význam měla hra pro expresionismus, se dočteme v dalších číslech Scény, kam Zavřel také přispíval.

4.1.8 DESÁTÉ ČÍSLO

V posledním čísle prvního dvojčísla se zastavíme až u poznámek, v nichž nalezneme pokračování článku *Látková oblast umění* z čísla sedmého. Tentokrát je pod textem signován Ervín Taussig, domníváme se tedy, že je rovněž autorem první poloviny (v sedmém čísle uvádíme, že autor není znám). Taussig na začátku příspěvku rekapituluje závěry první části a znovu připomíná, že autoři přispívající do Moderní revue (Hlaváček, Karásek) píší v duchu doby, která již minula. Moderní doba se odklání od dekadence a symbolismu a látku nečerpá pouze z historie. Taussig předkládá postuláty z nedávného čísla Moderní revue, z nichž plyne, že v látkové oblasti se Karásek řídí jistou hierarchií a kvůli reprezentativnosti mu budou vždy bližší látky z dob minulých než současných. S tím Taussig zásadně nesouhlasí a hodnotovou stupnici v oblasti umění odmítá s přesvědčením, že „ten, jemuž ‚paní ševcová‘ nezdá se stejně ‚representativní‘ jako princezna Semiramis, dokazuje, že jeho požadavkem není plnost, síla a intenzita, nýbrž jen a jen ornament, stylizace a hlavně: apartnost“⁴¹. Kritik tedy znova poukazuje na to, že (symbolistní) ornament a dekor patří mezi nežádoucí a zastaralé prvky v dramatu, ceněna je síla, energie, dynamika, současnost a civilní, každodenní svět.

4.1.9 PŘÍNOS PRVNÍHO PŮLROČNÍKU

Převážnou část prvního půlročníku tvořily příspěvky literárních kritiků, kteří poukazovali na nepříznivou, podle nich až otřesnou situaci nejen českých, ale i evropských divadel. Umělci upozorňovali na diletantismus vládnoucí nad skutečným uměním, inscenace se hrály především za účelem materiálního zisku. Josef Kodíček, Ervín Taussig aj. varují před divadelním symbolismem (režisér Max Reinhardt), který dle nich tříští jednotu dramatu přílišným lpěním na individualismu. Kritizovány jsou bohaté kulisy, dekor a ornament.

⁴¹ TAUSSIG, Ervín. Látková oblast umění II. In: *Scena*, 1913–1914, půlroč. 1., č. 10, s. 260.

Divadelní kritici hledají nový směr, který bude dynamický, jednotný a jednoduchý. Směr, v němž bude scéna naaranžovaná jen zčásti, aby si zbytek mohl divák dotvořit pomocí vlastní fantazie. Směr, který se přiblíží dennímu životu. A právě takový byl nalezen v expresionismu. První dílo, které je v jeho souvislosti zmiňováno, je tragédie *Lulu*, režírovaná Františkem Zavřelem a poprvé představena v mnichovském Künstlertheater.

4.2 DRUHÝ PŮLROČNÍK

4.2.1 PRVNÍ ČÍSLO

První číslo druhého půlročníku vyšlo 17. října 1913 a otevírá jej ukázka z dramatu *Lulu*, o němž jsme podrobněji hovořili v závěru prvního půlročníku. Po něm následuje příspěvek Vlastislava Hofmana *Obrazově zformovaná scéna*, jenž sleduje vývoj a proměny jeviště. Architekt nejprve připomíná Shakespearovu dobu a počátek dvacátého století, kdy vznikali „hrdinové deklamace“⁴² a scéna byla oddělena od literatury, stala se nedramatickou součástí divadla, pouhým architektonickým prvkem. Nejspíš nikoho nepřekvapí, že období, v němž se kulisy nejvíce osamostatnily, bylo baroko, kdy diváci mohli žasnout nad iluzivní výtvarnou scénou. Vzpomeňme, že celý první půlročník umělci a kritici ve Scéně odmítali přílišnou ornamentálnost kulis v souvislosti se symbolistním divadlem. Vlastislav Hofman nyní jejich myšlenku prohlubuje a dodává, že pokud bude stále scéna pojmána primárně jako dekorace, nevymizí dvojí chápání divadla – na jedné straně hry, na druhé straně kulisy. Expresionistické pojetí jeviště, tedy náznakové kulisy, které dotváří divák, se Hofmanovi zdají jako ideální východisko z dané problematiky dualismu scény.

Josef Kodíček v článku *Nové literární snahy dnešní doby* pátrá po základních prvcích nového umění, které je osvobozeno od křesťanského smýšlení. Text je poměrně obecný a týká se filosofických a náboženských otázek, avšak pro naše bádání je přínosné, že Kodíček spatřuje velký význam v myšlenkách Friedricha Nietzscheho a jeho tíhnutí k jednotící evropské kultuře. Vidíme, že volání po jednotě není příznačné pouze pro divadlo, ale pro umění jako takové.

V rubrice *Poznámky* nalezneme krátký komentář redakce ke směřování časopisu, v němž je mj. uvedeno, že Scéna značně rozšíří program, ale jak konkrétně, to se nedočteme.

⁴² HOFMAN, Vlastislav. Obrazově zformovaná scéna. In: *Scéna*, 1913–1914, půlroč. 2., č. 1, s. 5.

Autoři hovoří pouze o tom, že periodikum bude otevřeno „všem úsilím a všem pokusům, jež ve směru, které si vytkly, budou ryzi.“⁴³

Za nejzajímavější článek prvního čísla druhého půlročníku považujeme Hofmanův příspěvek o scénické složce divadla. Jeho myšlenky o důležitosti sepětí hry a kulís korespondují s myšlenkami literárních kritiků z předchozích čísel a navíc upozorňují na škodlivost přílišné dekorace, která tříští jednotnost hry a vyvolává naopak nežádoucí dualitu.

4.2.2 DRUHÉ ČÍSLO

Článek Karla Hikla *Zásluhy F. B. Mikovce o české divadlo* je psán v podobném duchu jako texty o přínosu Václava Bolemlíra Nebeského (jehož Hikl zmiňuje) z pera Štěpána Ježe – oba autoři jsou vyzdvihováni především za svou snahu povznést nízkou úroveň českých divadel. Ferdinand Břetislav Mikovec kritizoval vídeňské frašky, považoval je za primitivní a apeloval na české režiséry, aby hledali inspirační zdroje jinde, např. v Shakesperovi, jehož podle Hikla jako první překládal Josef Jungmann a o němž psal rovněž Nebeský. Hikl dále uvádí, že za nepříznivých politických podmínek hledal Mikovec útěchu v romantismu a právě jako nějaké romantické gesto vzpoury počal kritizovat české divadelní poměry. Vedle Shakespeara si Mikovec cenil řecké dramatiky, konkrétně Sofokla, vidíme tedy, že již druhý vzor mají s Nebeským shodný, byť Nebeský stavěl nejvýše Aischyla. Hikl článek uzavírá slovy, že Mikovcův přínos je především v práci historické, nikoliv kritické, jelikož „zůstával častěji ve vleku německé školy a našich dobrých poměrů. Odtud vysvětlíme přemíru jeho horlivosti některým málo významným původním novinkám věnované, odtud i pedantická školácká metoda jeho referátů...“⁴⁴.

Text německého žurnalisty Joachima Friedenthala nás znova vtáhne do dění na mnichovské scéně. Autor připomíná, že pro moderní divadlo je priorita příklon k zásadnímu výrazovému prostředku, což je barva, dynamická výstavba jeviště a rovněž jeho malířské zpracování. Avšak články z dřívějších čísel Scény upozorňovaly, že zmíněné prvky nesmí převýšit děj samotný, jako se to stávalo v režii Reinhardtových, kterého Friedenthal zmiňuje a doplňuje tak množstvím autorů, kteří německého režiséra kritizovali za totéž. Příklon k zásadnímu prvku umožňuje princip reliéfní scény, jež rehabilitovalo mnichovské Künstlertheater, konkrétně režisér František Zavřel ve hrách Lulu a Antonius a Kleopatra. Friedenthal vysvětluje, proč Lulu nezažívala dřív úspěch – bylo to kvůli nesprávnému

⁴³ *Poznámky*. In: *Scena*, 1913–1914, půlroč. 2., č. 1, s. 29.

⁴⁴ HIKL, Karel. *Zásluhy F. B. Mikovce o české divadlo*. In: *Scena*, 1913–1914, půlroč. 2., č. 2, s. 45.

zacházení se scénou. „Máme-li jen illusi pokoje místo pevných architektur portieri, zdánlivě se prostírající do nekonečna, mohou i slova a činy prostírat se do nezměrna.“⁴⁵ Friedenthal stat' uzavírá myšlenkou, že pomineme-li čistě umělecké důvody úspory jeviště, nacházíme kromě nich také pragmatické důvody – nebude-li divadlo investovat peníze do kulis, může je raději investovat do výplat herců.

Články, které jsme vybrali z druhého čísla, považujeme spíše za rekapitulační, připomenuli jsme si především, co znamená reliéfní scéna a jaké jsou její přínosy pro moderní divadlo.

4.2.3 TŘETÍ A ČTVRTÉ ČÍSLO

Karel Čapek píše již třetí pokračování seriálu *Několik nových dramat francouzských*. Tentokrát autor kritizuje vztah české kultury ke kulturám cizím, domácím umělcům vytýká přílišnou závislost na zahraniční produkci. Místo aby se jednalo o inspiraci, jedná se o bezmyšlenkovité kopírování. Navíc s popsanou problematikou souvisí ten fakt, že se umělec upne k nějakému konkrétnímu velikánovi a poté ignoruje jakékoli jiné evropské autory či směry. Avšak neznamená to, že by se čeští spisovatelé neměli inspirovat za hranicemi, právě naopak, důležité ale je, aby to nebylo pouhé přejímání, nýbrž především poznání. Paradoxně je takový zdravý zájem o okolní dění velmi často chápán jako přenášení cizích vzorů do české kultury. Abychom to shrnuli – mnoho českých literátů kopíruje zahraniční spisovatele, přehlíží jiné zdroje a jsou za to po právu kritizováni. Nicméně kritika často nerozlišuje mezi popsaným případem a těmi umělci, kteří se nechávají cizí literaturou pouze volně inspirovat. Také proto Čapek již potřetí čtenářům Scény představil několik francouzských dramatiků, tentokrát komentoval hru *Vojsko ve městě* Julesa Romaina, již považuje za jediné unanimistické drama své doby. Unanimismus je myšlenkový směr, který prosazuje kolektiv, společenskou soudržnost, jíž se jedinec podřizuje, a Čapek upozorňuje na chybné zařazení některých českých spisovatelů do tohoto směru. Čím je však Romain inspirativní pro tuzemské divadlo? Jak z unanimistické myšlenky vyplývá, jedinec nemůže být nadřazen kolektivu, a stejně tak nemůže být jedinec izolován na jevišti a musí být součástí celé skupiny herců. „Nyní je čas povznést se k vyšším synthesám. Divadlo tak přiblíží se k pravdě, k životu.“⁴⁶

⁴⁵ FRIEDENTHAL, Joachim. Mnichovské divadlo. In: *Scena*, 1913–1914, půlroč. 2., č. 2, s. 56.

⁴⁶ ČAPEK, Karel. Několik nových dramat francouzských III. In: *Scena*, 1913–1914, půlroč. 2., č. 3–4, s. 72.

Miloš Marten v dalším článku představil dvě nastudování Claudelova mystéria Zvěstování Panny Marie, přičemž o prvním, pařížském představení, již krátce psal v prvním dvojčísle Scény v příspěvku *Na nových cestách dramatické poezie*. I nyní na zmíněné interpretaci ocenil především zjednodušení scény, avšak celkově se jedná stále o tradiční ztvárnění dramatu. Jinak, více reformně tomu je na německé scéně, konkrétně v divadle v Hellerau u Drážďan. Marten spatřuje tři inovace ve scénickém provedení, a to zrušení obrazové scény, úpravě světla a stínů dle dramatického napětí a rozdělení jeviště na tři části rovněž dle stupně napětí. V závěru autor dodává, že Zvěstování svým silným dramatickým nábojem stojí u přerodu dramatického umění.

Do tradiční rubriky věnující se českému divadlu přispěl Ervín Taussig představením hry Žena chorvatského dramatika Josipa Kosora. Kritik Ženu zařadil do série dramát, v nichž je ženské pohlaví „opět střediskem hry, nejvyšší a opravdový typ živelné síly, zpřevracující řád a zákon“⁴⁷. Taussig se domnívá, že dřívější doba nenahrávala tomu, aby tento typ nabyl plné dramatickosti, že až nyní je možno se problémem pohlaví plně zabývat, a právě Josip Kosor je jedním z prvních dramatiků, kdo se o to pokusil. Ervín Taussig sice na hře spatřuje jisté nedokonalosti, avšak po herecké stránce, zejména dvou hlavních představitelů, je velmi spokojen – po dlouhé době je ve Scéně oceněno představení, jež se odehrálo na Národním divadle.

V rubrice *Poznámky* se čtenáři mohli dozvědět o založení nové lipské edice Kurta Wolffa *Der jüngste Tag*, o níž jsme již krátce hovořili v kapitole věnované expresionistické lyrice. Josef Kodíček hodnotí knižnici jako místo, kde vychází nejlepší německá poezie své doby a kde navíc nalezneme básně Otokara Březiny ve zdařilých překladech Otty Picka.

Dvojčíslo 3–4 přineslo zajímavý poznatek Karla Čapka o vnímání zahraničních vzorů a také o častém zaměňování pojmů „inspirace“ a „kopírování“. Dále autoři čtenářům Scény představili například hru Zvěstování Panny Marie v německém nastudování nebo hru Žena zařazenou do repertoáru Národního divadla. Zdá se, že hodnotové rozvržení se v časopisu proměňuje. Zatímco první dvojčíslo bylo hodně poznamenáno nespokojeností s tehdejšími stavem divadel a v periodiku byla představována především dramata, se kterými kritici nebyli spokojeni, nyní Scéna informuje hlavně o těch hrách, které jsou v souladu s proměnou umění.

⁴⁷ TAUSSIG, Ervín. České divadlo. In: *Scena*, 1913–1914, půlroč. 2., č. 3–4, s. 97.

4.2.4 PÁTÉ ČÍSLO

V pátém čísle nalezneme článek Františka Zavřela *Herecká režie*, v němž autor popisuje práci režiséra s herci. Zavřel nejprve poznamenává, že herec vlastní dva základní prostředky k úspěšnému vykonávání své činnosti: slovo a gesto, přičemž oba nástroje herec vědomě volí ze svého repertoáru. „[...] když bez přestrojení, v salonním úboru vyslovením věty: ‚Jsem král‘ dovede v nás rázem vyvolat představu královské bytosti v té míře, že i zcela prosté pozadí v té chvíli bude připomínat královskou síň.“⁴⁸ Aby takového umění herec docílil, musí spolupracovat s režisérem, jenž je mu pomocníkem právě v tom, že rozvíjí jeho individuální rysy, pomáhá mu zdokonalovat silné herecké stránky. Tato revoluční myšlenka stojí proti vžité ideji o nadřazenosti režisérově, v níž má režisér již hotovou představu o tom, jak bude hra vypadat, a tedy jak budou herci hrát své role. Vzpomeňme na článek Ervína Taussiga komentující dění v mnichovském divadle, taktéž v něm upozorňoval na to, že úkolem režiséra není zviditelňovat sebe sama, nýbrž rozvíjet hercův potenciál. Zavřel dále krátce komentuje kulisy a připomíná důležitost ekonomie jeviště. Divákova fantazie nesmí být svázána již hotovými a honosnými dekoracemi, naopak publikum samo si poloprázdnou scénu dotvoří podle dokonalých slov a gest herce. Na závěr statě František Zavřel na příkladu Reinhardta a jeho zviditelňování se dokládá herecký úpadek i pokles úrovně dramata samotných. Režisér končí výzvou, aby se raději peníze vložené do dekorací investovaly do rozvoje herců, jen tak docílí se znova vysoké úrovně divadel. Vzpomeňme, že s podobnou myšlenkou přišel i Joachim Friedenthal ve druhém čísle druhého půlročníku *Scény*, ten však chtěl ušetřený obnos věnovat hercům coby honorář, kdežto Zavřel spíše pomýšlel na založení akademie, kde by se herci mohli školit.

Nyní se krátce zastavíme u statě Štěpána Ježe, která se věnuje Emanuelu Bozděchovi, českému dramatikovi působícímu ve druhé polovině devatenáctého století. Článek pro nás není aktuální z hlediska studia expresionistického divadla, ale z hlediska Bozděchova přínosu divadlu obecně. Štěpán Jež si na Bozděchovi cení především techniky jeho her – všechny vynikají uceleností a jednotou, tedy mají ty vlastnosti, které jsou aktuální i v době napsání příspěvku. Dále Jež vyzdvihuje, že se dramatik nechal inspirovat francouzským divadlem a některé prvky převedl na české jeviště – především zdokonalil dialog. „Bozděchův dialog skutečně barvitostí, vtípem a spádem nepředstihl dosud nikdo.“⁴⁹

⁴⁸ ZAVŘEL, František. *Herecká režie*. In: *Scena*, 1913–1914, půlroč. 2., č. 5, s. 118.

⁴⁹ JEŽ, Štěpán. Emanuel Bozděch. In: *Scena*, 1913–1914, půlroč. 2., č. 5, s. 133.

V *Poznámkách* se čtenáři mohli dozvědět o aktualitách z prostředí Národního divadla, které pro Národní listy sepsal Václav Tille. Uvědomuje si, že nastává nová éra divadla, a tudíž je nutno rozdělit činohru a operu a po vzorech ze zahraničí je potřeba postavit novou budovu pouze pro činohru. Tille je přesvědčen, že činohra sama o sobě, svou uměleckou kvalitou se bude schopna uživit a bude mít finanční úspěch, proto si samostatné prostory zaslouží. Otázkou však zůstává, jakou velikost má stavba mít. Tille článek uzavírá s hořkou otázkou, zda vůbec ale má smysl něco stavět, když poměry na českých divadlech jsou stále neradostné a režiséři, herci i repertoár nevalné úrovně.

Těžiště pátého čísla je nesporně v příspěvku Františka Zavřela o úloze režiséra. Pro čtenáře Scény bylo jistě velmi přínosné dozvědět se něco blíže o režijní technice Františka Zavřela, jenž stál za úspěchem tragédie *Lulu*. Pro naše bádání jsou stěžejní myšlenky o skromnosti režiséra, jehož posláním je rozvíjet hercovo nadání – zdokonalovat řeč a gesta, nikoliv se ho snažit vměstnat do předem hotových představ.

4.2.5 ŠESTÉ ČÍSLO

Příspěvek z pera maďarského kostyméra Josefa Bata nese název *Divadlo Copeauovo*. Jacques Copeau, francouzský herec, dramatik a režisér, měl tytéž myšlenky ohledně reformy divadla jako umělci sdružení kolem Scény. Vymezoval se vůči naturalismu i symbolismu a prosazoval návrat divadla k jeho počátkům. Théâtre du Vieux-Colombier v Paříži, v němž umělec působil, se neslo v duchu Copeauovy snahy o divadlo, v němž bude důležité gesto, výraz a slovo namísto dekorace. Josef Bato ve svém článku, jenž je proložen i obrazovým materiálem, pak popisuje jeviště „Starého holubníku“. Bato poukazuje na vhodně řešenou předscénu, která za určitých okolností může zdánlivě splynout s hlavní scénou v jednu plochu, a jindy zase oba prostory působí zvlášť. Tuto iluzi umožňuje scéna prosta jakýchkoli dekorací.

Tradiční rubrika Ervína Taussiga *České divadlo* se tentokrát věnovala hře Arnošta Dvořáka *Král Václav IV.*, již pro Národní divadlo režíroval František Zavřel. Taussig nejprve shrnul děj samotného dramatu a poté se pokusil krátce charakterizovat režijní typ, k němuž náleží František Zavřel. Za umělcovu největší přednost pokládá kritik práci s naprosto ekonomickým jevištěm, což při režírování *Krále Václava IV.* „ale neukázal snad z nedostatku odvahy v nezvyklém prostředí“⁵⁰. Taussig dále vyzdvihl jednotu hry; Zavřelovi se podařilo

⁵⁰ TAUSSIG, Ervín. České divadlo. In: *Scena*, 1913–1914, půlroč. 2., č. 6, s. 153.

všech pět částí hry podřídít jedné myšlence, a tedy působit jednotně jak scénicky, tak v oblasti barev či ve výběru herců. Taussig dokonce herecké výkony zhodnotil jako nejlepší, co měli diváci dosud možnost na prknech Národního divadla zhlédnout. Kritik stat' uzavřel přesvědčením, že František Zavřel je dobrým režisérem proto, že splňuje dva základní principy režiséřské profese – vést herce a vyložit dílo dramatikovo, tedy ty principy, které Zavřel sám považuje za zásadní.

Krátké, šestnáctistránkové číslo Scény především shrnulo hlavní požadavky, které kritici sdružení kolem časopisu kladli na moderní divadlo. Josef Bato čtenáře seznámil s prostým jevištěm na divadle Jacquesa Copeaua a Ervín Taussig znovu připomenul, v čem tkví umělecká hodnota režiséra Františka Zavřela.

4.2.6 SEDMÉ A OSMÉ ČÍSLO

Ve dvojčísle 7–8 opět zaměříme pozornost na aktuální dění na domácí scéně. Tentokrát Ervín Taussig v rubrice *České divadlo* komentoval tři hry, my se však krátce vyjádříme pouze k první, jelikož zbylé dvě Taussig nehodnotil kladně a pro naši práci nejsou relevantní. Měšťana Schippela uvedli na Městském divadle na Královských Vinohradech pod režijním vedením Karla Huga Hilara, jenž v tomto divadle působil od léta 1913 na postu šéfa činohry. Přestože Taussig komedii hodnotí jako velmi zdařilou, vadí mu, že s počtem repríz klesá kvalita představení. Sám měl možnost zhlédnout druhé uvedení Měšťana Schippela a pozoroval menší hereckou souhru, horší výslovnost a celkově „méně života“ ve hře. Taussigovi připadá nespravedlivé, že diváci zaplatili za reprízu stejnou sumu jako za premiéru, přesto se jim dostalo o třídu horší inscenace. Avšak vraťme se k dramatu samotnému. „Základní účinné prvky Sternheimovy hry jsou primitivní drastičnost prostředků, jimiž působí, a satirická zápleтка, z níž thema se vyvinuje.“⁵¹ Zápleтка sice není dle Taussiga rozvinuta tak, jak by být mohla, přesto se podle něj hra velmi povedla. Přestože se jedná o komedii, v níž jsou přítomny vtipy, není zde patrná snaha o pointování, čili divákova pozornost není odváděna od hlavní linie příběhu. Tato drobná poznámka je pro naše bádání podstatná, vzpomeňme na příspěvek Miloše Martena *Dramatické nedorozumění* (první půlročník Scény, sedmé číslo), v němž autor upozorňuje na pointu jako na příznak nižší úrovně dramatu. Rozdíl je v tom, že Marten myslel pointu celé hry, a tudíž odvádění pozornosti od její dramatickosti, kdežto Taussig hovoří o „malé“ pointě v rámci příběhu. Oba

⁵¹ TAUSSIG, Ervín. České divadlo. In: *Scena*, 1913–1914, půlroč. 2., č. 7–8, s. 181.

se nicméně shodují na tom, že pointa je prvek v moderním dramatu nežádoucí. V závěru komentáře k Měšťanovi Schippelovi vyzývá Taussig Hilara, aby ukázal svou režisérskou sílu tím, že se ujme svých herců, bude jim průvodcem a uvede je v život na scéně, tedy splní požadavky, které podle vzoru Františka Zavřela kladou kritici sdružení kolem Scény na režiséry.

Z dvojčísla 7–8 jsme vybrali k rozboru pouze příspěvek Ervína Taussiga o uvedení hry Měšťan Schippel na Vinohradském divadle. Přínosný je pro nás tím, že je ve Scéně poprvé kladně hodnocena (byť s připomínkami ohledně repríz) hra, jež byla uvedena na Vinohradech, tedy na divadle, o němž víme, že se s příchodem uměleckého šéfa činohry Karla Huga Hilara stane místem, na němž budou uváděny expresionistické inscenace.

4.2.7 DEVÁTÉ A DESÁTÉ ČÍSLO

Dvojčíslu 9–10 uzavírá druhý půlročník Scény. První článek, jemuž se budeme krátce věnovat, nese název *Náš divadelní člověk* a pochází z pera Arnošta Dvořáka. V úvodu statě kritik pokládá řečickou otázku, zda je vůbec ještě nutné připomínat, že drama není literaturou, že naopak tvoří svébytný druh umění, „jehož vnitřní podstatou jest zápas sil a jehož výrazným prostředkem jest hra, to jest slovo násobené gestem“⁵². Arnošt Dvořák se pídí po dramaturzích, kteří rozumí dramatu, chápou jeho podstatu i smysl a tím pádem jsou schopni vycítit nějaký nedostatek, který by se na scéně projevil. Dvořák v textu několikrát použil jak slovo „režisér“, tak slovo „dramaturg“, avšak v divadelní terminologii mají názvy poněkud odlišný význam – režisér je vedoucí osoba celého uměleckého týmu, kdežto dramaturg je osoba, která sestavuje repertoár divadla. Domníváme se, že v kontextu článku užívá Arnošt Dvořák oba termíny jako synonyma. Kritik spatřuje vrcholnou symbiózu v situaci, kdy autor předá svůj precizní text režisérovi, jenž do něj doplní zbylé složky dramatu projevující se na scéně – slovo a gesto. Ani nemusíme podotýkat, že režisérova úloha je pouze herce vést a dohlížet na harmonii mezi všemi složkami představení. Takovou dokonalost však zatím Dvořák v českém prostředí nenalézá. Ve druhé půli statě kritik vzpomínal na svou cestu do Berlína, kterou podnikl za účelem setkání se s německým režisérem (není jmenován), jemuž Dvořák předložil svůj rukopis dramatu Král Václav IV. – oba umělci spolu text četli a režisér dával autorovi užitečné rady ohledně převedení hry na jeviště.

⁵² DVOŘÁK, Arnošt. Náš divadelní člověk. In: *Scena*, 1913–1914, půlroč. 2., č. 9–10, s. 198.

Článek *Nedostatky moderního divadla* představuje názory francouzského básníka a dramatika Luca Durteina na současné divadlo. Značnou část textu tvoří úvahy o divadelním umění obecně, o četnosti a složitosti jeho složek a také o nedostacích, které s sebou nesou formy jako například opereta či music hall. Přestože je Durteinovo filosofování zajímavé, pro naše potřeby není až tak relevantní. Zbystřili jsme však v závěru statě, kdy dramatik zmínil drama *Zvěstování Panny Marie* Paula Claudela, které se hrálo v Théâtre du Vieux-Colombier, divadle Jacquesa Copeaua, o němž jsme již krátce hovořili v souvislosti s ekonomickým uspořádáním jeviště. Luc Durtein nejprve označil „Starý holubník“ přívlastkem znamenitý a poté ocenil jednotnost celé hry, jednoduchost dekorací i nízký počet herců (čtyři). Durtein klade tragédii *Zvěstování* do opozice s pohádkou *Modrý pták*, jejímž autorem je Belgičan Maurice Maeterlinck. Činí tak proto, že se domnívá, že se moderní divadlo ubírá dvěma směry, které by mohly zastupovat právě zmíněná dramata. Zatímco *Modrý pták* symbolizuje mnohonásobnost, pro niž je charakteristická bohatá obraznost, *Zvěstování* představuje jednotu, jejíž největší síla a účinnost tkví v řeči samotné. Pro naše zkoumání expresionismu je zásadní jednotící tendence, tedy prvky, které jsou obsaženy v Claudelově *Zvěstování*.

Ve dvojčísle 9–10 Arnošt Procházka čtenářům připomenul, co by měla obnášet práce divadelního režiséra a jak si představuje jeho ideální spolupráci s autorem dramatického textu. Francouzský dramatik Luc Durtein se zamýšlel, jakými směry se ubírá moderní divadlo, a jako zástupce jednoho z nich vymezil pařížské Théâtre du Vieux-Colombier, v němž se hrají hry, jejichž největší předností je dokonalá souhra slova a gesta.

4.2.8 PŘÍNOS DRUHÉHO PŮLROČNÍKU

Tón druhého půlročníku *Scény* zní méně ofenzivně než tón prvního půlročníku, už zde téměř nenajdeme články, v nichž literární kritici ostře kritizují poměry na českých a evropských divadlech, naopak čtenáři periodika si mohou ve většině článků přečíst kladné hodnocení zahraničních inscenací. Velkým tématem druhého půlročníku je náplň práce režiséra, apel je kladen především na to, aby byl režisér hercům průvodcem a pomáhal jim při jejich profesním růstu – zejména podstatné je pak rozvíjet scénické prvky jako jsou slovo a gesto. Dále jsou v časopisu více rozebírány tendence, které divadelní kritici předestřeli v závěru prvního půlročníku – důraz je kladen zejména na ekonomii jeviště a jednotu celé hry. Přestože v článcích druhého půlročníku pozorujeme značný optimismus, neznamená to, že se situace na českých divadlech nějak změnila; literární kritici pouze psali o zahraniční scéně, na

níž se začínají dít proměny v duchu expresionismu. O počátcích českého expresionistického divadla se dočteme až ve druhém ročníku Scény.

4.3 DRUHÝ ROČNÍK

4.3.1 PRVNÍ ČÍSLO

Patnáctého května 1914 vyšlo první číslo druhého ročníku Scény, na jehož úvodních stranách uveřejnil Jan Bor příspěvek *České kočovné divadlo a jeho reforma*. Článek sice nepřinesl žádné nové poznatky o expresionismu, nicméně se v něm čtenáři mohli dozvědět o aktuálních snahách umělců sdružených kolem periodika. Jan Bor vyslovil naléhavou potřebu obrodit české venkovské divadlo, které podle něho vykazuje nízkou úroveň. Na rozdíl od jiných oblastí umění má právě divadlo na venkově největší vliv na obecnost, protože zasáhne velký počet lidí, ne pouhé jednotlivce. Příčinu neutěšeného stavu kočovného divadla spatřuje Bor v odlivu dobrých herců do velkých divadel v Praze a Plzni, přičemž příliv nových posil na venkovskou scénu není tak rychlý a především kvalitní, aby zaplnil prázdná místa. Jan Bor cítí jako morální závazek Prahy podat venkovu pomocnou ruku, jelikož má vůči němu dluh, když venkov pomáhal pražským scénám tím, že na jejich scény posílal svůj herecký dorost. Ostatně obrodit kočovná divadla je v zájmu pražského prostředí, jelikož by mu při současné sestupné tendenci brzy hrozilo, že budou přicházet do Prahy pouze neprofesionální herci. Kritik přichází s řešením v podobně župních zřízení. Nejprve Bor připomíná, že ve východních Čechách již od roku 1905 župní divadelní společenství existuje, nicméně se kvůli spojení činohry s operou není schopno finančně uživit, proto navrhuje, aby byly divadelní župy v Čechách, na Moravě a ve Slezsku zřízeny pouze pro činohru. Opera by byla zřízena zvlášť, během roku by stihla účinkovat ve všech větších městech a ještě by vstupné bylo o něco vyšší, aby se pokryly náklady na cestování. Dále Bor přesně vypočítává, jaký rozpočet by měla mít činohra a jaký opera, aby obě složky divadla vydělávaly. „K uskutečnění župní organizace potřebí jest především dvou věcí: živého zájmu a vytrvalé součinnosti naší mimopražské veřejnosti a dostatečného počtu divadelních budov.“⁵³ V závěru Jan Bor slibuje, že jakmile umělci sdružení ve Scéně nachystají všechny podklady pro realizování popsaného záměru, okamžitě osloví větší města a pokusí se navázat s nimi spoluprací.

⁵³ BOR, Jan. České kočovné divadlo a jeho obroda. In: *Scena*, 1914, roč. 2., č. 1, s. 13.

Po básni Otakara Theera *Dva hlasy* následuje *Glossa o Wedekindově technice* Otakara Fischera. Mezi umělci, kteří připravovali premiéru *Lulu* na Smíchově, se rozhořela diskuse na téma, v čem tkví tajemství Wedekindovy techniky, jaké nové metody do dramatu vložil. Osoby na scéně o sobě mnohé neprozrazují, odhalují svoji minulost postupně, což Otokar Fischer příznačně přirovnal ke stylu pointilistických malířů, kteří jednotlivými tečkami a skvrnkami vytvoří celek, jehož diváci vidí až z určité vzdálenosti. Zůstaneme-li u dialogu, objevíme další Wedekindovu metodu, a to tu, kdy autor stejnou řečí nechává postavy promlouvat v různých situacích. Za nejsilnější efekt hry považuje Fischer schopnost zachytit složitý děj ve zkratce, „zhustiti dramatický osud do jediného výkřiku“⁵⁴. Je tedy zřejmé, že kritici v moderním dramatu vyzdvihují nejen redukci dekorací, ale také řeči. S dialogem souvisí další umělecký postup, v němž postava na položenou otázku neodpoví přímo, nýbrž jinou otázkou či přinutí tazatele slova opakovat, čímž síla dotazu graduje. Nežádka tak na scéně vznikají nejrůznější nedorozumění a dvojsmysly, které vyvolávají groteskní situaci.

Václav Tille ve *Feuilletonu* Berlínský dopis čtenáře seznámil s premiérou dramatu *Pelikán* (v překladu také Hranice) švédského spisovatele Augusta Strindberga. Hru uvedli v Deutsches Theater v Berlíně pod vedením režiséra a ředitele divadla současně – Maxe Reinhardta. Hned v úvodu článku si Tille neodpustil poznámku o stísněnosti a nemodernosti hlediště, ve výhradách bude kritik pokračovat i při rozboru samotné inscenace. Než se ale budeme věnovat konkrétním nedostatkům Hranice, krátce okomentujeme dění, které předcházelo uvedení hry. Emil Schering, překladatel Strindberga, nesouhlasil s tím, aby se hra dostala do divadel, protože byl údajně autor právě kvůli ní považován za nepřítele žen, a Schering nepovažoval za správné, aby se Strindbergovy myšlenky dostaly k německému publiku. Avšak překladatel se nesetkal se souhlasem ani tisku, ani samotného Reinhardta (pro nějž to byla jistě vítaná reklama). Pozadí premiéry zde uvádíme proto, že spatřujeme jistou paralelu k polemikám při plánovaném uvedení Hebbelovy *Judity* na Národním divadle, a jak jsme se mohli dočíst v prvním čísle prvního půlročníku *Scény*, v českém prostředí tisk podpořil kritiku Hebbela kvůli politickým důvodům a *Judita* se opravdu nehrála. Vraťme se ale k Reinhardtovi. Všechny tři akty měly stejné kulisy, a to tmavý pokoj přeplněn nábytkem – jaká odlišnost od moderních snah po co nejekonomičtější jevišti. Do toho po celou dobu otevřeným oknem fouká vítr, což ruší přednes herců. „Od prvního slova vnucuje se divákovi jakási příšerná, hrobová nálada nejen dekorací, ale i tragickou mimikou tváří, těžkým přízvukem slov, trhanou řečí a tragickým zbarvováním hlasu.“⁵⁵ Divák tedy vůbec nemá

⁵⁴ FISCHER, Otokar. *Glossa o Wedekindově technice*. In: *Scena*, 1914, roč. 2., č. 1, s. 17.

⁵⁵ TILLE, Václav. *Feuilleton. Berlínský dopis*. In: *Scena*, 1914, roč. 2., č. 1, s. 22.

prostor, aby zapojil vlastní fantazii a aby si hru dotvářel sám, vnější podněty ho ovlivní rychleji, než by si mohl utvořit obraz na základě inscenace samotné. Tille Reinhardtovi neupírá umělecké kvality, naopak pokládá Hranici za virtuosa naturalismu i symbolismu, avšak oba kdysi módní směry jsou již přežité, moderní divadlo žádá jiné umělecké principy – expresionistické.

V *Poznámkách* se čtenáři mohli dozvědět, že premiéra tragédie Lulu na Smíchovském divadle, na jejíž přípravě se podílela Scéna, dopadla nad očekávání dobře. Představení bylo vyprodáno a účastnili se ho i významné osobnosti působící na pražské umělecké scéně. Rovněž kritika jednohlasně hru přijala a kladné ohlasy se ozývaly i ze zahraničí. Autor článku zdůraznil, že úspěšným uvedením Lulu se prokázalo, že za neutěšeným stavem divadel stojí především špatně zvolený repertoár a obava z nových forem. Dále autor vyzdvihl režiséra Františka Zavřela za jednotné myšlenkové pojetí inscenace a za práci s herci, jejichž technika slov i mimiky byla čistě dramatická.

V prvním čísle druhého ročníku byly důležité především dva články. Jan Bor ve svém příspěvku formuloval myšlenky týkající se aktuálního směřování autorů sdružených kolem Scény, jde tedy o snahu obrodit české venkovské divadlo. Ve druhé důležité stati byla komentována smíchovská premiéra Wedekindovy tragédie Lulu. Pro naše bádání je zásadní to, že poprvé je ve Scéně bez výhrad kladně přijata inscenace, jež se odehrála na českém divadle, a díky Františku Zavřelovi tak pronikl expresionismus také na českou půdu.

4.3.2 DRUHÉ A TŘETÍ ČÍSLO

V úvodu dvojčísla 2–3 si můžeme přečíst úryvek dopisu Franka Wedekinda adresovaný Františku Zavřelovi. Dramatik děkuje režisérovi za skvěle odvedenou práci, již vykonal v mnichovském Künstlertheater: „Zbavil jste ‚osoby‘ všeho náhodného a dal jim vyvstati jako pozemským mocnostem, jako činitelům našeho bytí – tak, jak mi při práci tanuly na mysli“⁵⁶. Na tomto místě spatřujeme vrchol symbiózy mezi dramatikem a režisérem; dramatik stvořil precizní dílo, které režisér pouze upravil pro přenos na jeviště – vtiskl hercům řeč a mimiku. Jedná se o ideální stav, o němž hovořil Arnošt Dvořák v závěrečném dvojčíslu druhého půlročníku Scény ve stati *Náš divadelní člověk*.

Další zajímavý příspěvek se týká inscenace Antonius a Kleopatra, již režíroval František Zavřel pro Umělecké divadlo v Mnichově v minulé letní sezóně. Zavřelovi se

⁵⁶ Z dopisu Franka Wedekinda Františku Zavřelovi. In: Scéna, 1914, roč. 2., č. 2–3, s. 31.

poprvé podařilo zcela využít principu reliéfní scény a za pomoci velmi jednoduché dekorace docílit velkého počtu jevištních obrazů. „Vteřinové střídání scen na otevřeném jevišti dopomohlo hře ke spádu, jímž její dramatické hodnoty poprvé byly objeveny a uplatněny v plné síle.“⁵⁷

Třetí krátký článek na úvodních stranách periodika seznamuje čtenáře s nejbližšími akcemi, na niž se Scéna bude podílet. Pro velký úspěch na pražských jevištích bude tragédie Lulu odehrána také v jiných českých městech; na příklad v Hradci Králové již Lulu uvedli a režie se po mnichovském vzoru ujal člen Scény Jan Bor. Tentýž umělec, jak se píše, v nejbližších dnech zahájí v Obecním domě přednáškový cyklus o divadelním umění. Poslední aktualita se týkala Františka Zavřela, jenž v květnu uvede na Městském divadle na Královských Vinohradech rovnou dvě hry – Sullivanovu operu Mikado a Dykovu tragédii Zmoudření Dona Quijota.

O Zmoudření Dona Quijota napsal článek Otokar Fischer na dalších stranách Scény a nejprve se zabýval strukturou a obsahem samotného díla Viktora Dyka. V úvodu kritik zmínil, že se sice v dramatu mísí a kříží nejrůznější koncepce, avšak jistý nesoulad hry přisuzoval Dykově autorskému stylu a považoval jej za obohacující prvek. Spisovatel čerpal látku ze Servantesova románu Důmyslný rytíř Don Quixote de la Mancha a dle Fischera ho pro potřeby divadla přepracoval v lyrický žánr epigramu. Psychologie postav je velmi zjednodušená a dialogy úsporné – vzpomeňme na Fischerovo vyzdvižení zkratky u Wedekindovy Lulu. Dalším prvkem užitým v dramatu je symetrie, již můžeme pozorovat v komplementárních dvojicích postav nebo ve výstavbě aktů. Ve druhé části statě přenesl Otokar Fischer pozornost k divadelnímu zpracování „Zmoudření“. V kapitole věnující se Františku Zavřelovi jsme zmínili, že Národní divadlo pro údajnou nehratelnost odmítlo Dykovo drama inscenovat, avšak na vinohradském divadle jej pod Zavřelovým vedením v květnu 1914 uvedli. Režisér původní text upravil (avšak nijak nezkracoval) a opatřil jej i jiným podtitulem – tragédii změnil na romantickou hru. Fischer Zavřelovo zpracování hry shledal velmi zdařilým experimentem, který splňuje požadavky nového dramatu, po němž několikrát kritici sdružení kolem Scény volali. Závěrem Fischer dodal, že v době, kdy jsou opět aktuální požadavky do divadelního umění vkládat falešné vlastenectví, je nutno se těmito tendencím bránit. Není třeba pompézních slov ani vyloučení her neslovanského původu z repertoáru divadel, podstatná je především samotná víra v uplatnění českého dramatu v budoucnosti. „Tato víra, to jest, kterou se lišíme od oficiální skepse a nevšímavosti reprezentativních divadelních

⁵⁷ Poznámka k Zavřelovým skizzám. In: Scéna, 1914, roč. 2., č. 2–3, s. 32.

kruhů, touto věrou byli prodchnuti oni činitelé, kteří vzácně harmonickou spoluprací umožnili a uskutečnili významný umělecký čin.“⁵⁸

Příspěvek Edwarda Gordona Craiga, anglického divadelního teoretika, herce a režiséra, kriticky pohlíží na realistické drama. Nejprve se u autora krátce zastavíme a využijeme článek v *Poznámkách*, jenž se o něm stručně zmiňuje. Craiga můžeme považovat za „scénického průkopníka“; například vymyslel a nechal si patentovat deskové závěsné dekorace, které umožňovaly rychlou a snadnou výměnu. Jinými velkými tématy Craiga byly světlo a barva. Vraťme se však k autorovu vztahu k realismu, – teoretik se obává, že se od něj divadlo v nejbližší době neodvrátí, a proto pokládá za nutné seznámit veřejnost s nedostatky, které s sebou směr nese. Craig považuje zmíněný styl za falešný, nepravdivý, pouze napodobující malý kousek světa, místo aby vytvářel umění trvalé hodnoty. Jako velké negativum teoretik spatřuje to, že ztvárňuje-li divadlo realitu, která není moc pozitivní, v divácích to vyvolá zbytečný neklid místo toho, aby jim umění navodilo příjemné pocity. Navíc se Craig domnívá, že divadlo by se nemělo látkou dostat do takové blízkosti člověka, nemělo by se zabývat nešťastnými osudy jednotlivců, nýbrž by si mělo klást vyšší umělecké cíle. Autor by dokonce uvítal, aby herci opět hráli s maskami na obličejích, aby byla intenzivně zapojena fantazie diváků a rovněž za účelem záruky neměnnosti hry.

O zážitky spojené s uvedením vlastní hry *Zmoudření Dona Quijota* se v dalším článku podělil Viktor Dyk; spisovatel v úvodu vzpomínal na první setkání s Františkem Zavřelem, kterému následně poslal své tři starší jednoaktyvky k přeložení. Zmíněné hry přeskočíme a nasměrujeme pozornost přímo k počátkům „*Zmoudření*“. Krátce po otištění dramatu v deníku *Samostatnost* (1911) se Dyk rozhodl oslovit Národní divadlo, zda by nezařadilo inscenaci do repertoáru. To však, jak jsme zde již několikrát uvedli, návrh odmítlo, proto že se domnívalo, že druhý a čtvrtý akt není převeditelný na scénu. Viktor Dyk poté podlehl jisté skepsi, avšak velmi mu pomohl Spolek českých bibliofilů, organizace dobrovolných sběratelů a tvůrců knih, který připravil *Zmoudření Dona Quijota* ke knižnímu vydání. Publikace zaujala Karla Huga Hilara, jenž vystřídal Václava Štecha v roli šéfa činohry v Městském divadle na Královských Vinohradech. Dyk přiznal, že téměř rok váhal se svolením hru uvést, neboť měl obavu z neúspěchu, že by se přeci jen předsudky vůči „*Zmoudření*“ mohly ukázat jako pravdivé. Avšak nadšení Františka Zavřela rozhodlo o tom, že se inscenace na Vinohradech uskuteční. O režisérově umu se Dyk vyjádřil následovně: „za podmínek nejhorších, za nedostatku času a klidu dovedl režisér ‚*Zmoudření*‘ nemožné učiniti možným. Dovedl vycítit,

⁵⁸ FISCHER, Otokar. Dramatický styl Dykova Quijota. In: *Scena*, 1914, roč. 2., č. 2–3, s. 52.

co kde nutno a dovedl rázně a včasné opatření toto nutné.“⁵⁹ Zavřel tedy již poněkolkáté dokazuje, že svou práci odvádí v souladu s požadavky kritiků sdruženým kolem Scény. V závěru článku Viktor Dyk děkuje i hercům a ostatním členům souboru, kteří se na premiéře podíleli. Autor dochází ke stejnému poznatku jako Otokar Fischer, a to že drama ukázalo, že české divadlo může dosáhnout nápravy, bude-li hrát kvalitní inscenace.

Jacques Copeau ve svém příspěvku *Divadlo du Vieux-Colombier* popsal hlavní principy činnosti své společnosti. Jelikož jsme zde „Starý holubník“ už několikrát zmínili, považujeme za přínosné Copeaovy myšlenky stručně interpretovat, přičemž naše pozornost se bude upínat zejména k částem týkajícím se repertoáru divadla a režie a scénické dekorace. Copeau zdůraznil, že v době úpadku je nutno stále připomínat díla klasická, hodnotná, a proto budou tvořit základní část repertoáru. Režisér se zásadně staví proti tendenci modernizování starých her, jelikož „to by bylo, podle pravdy, směšné znehodnocení, chtít zmladit z vnějška to, co jest věčné svým jádrem“⁶⁰. Vedle zmíněných tradičních inscenací chce Copeau uvádět rovněž novinky a experimenty, avšak musí splňovat určitou dramatickou kvalitu. V závěru této části ještě autor dodává, že společnost nemá žádný společný program (stejná teze ohledně periodika Scéna zazněla v její předmluvě), nic do budoucna neohlašují a předem se úzce vůči ničemu nevyhraňují, pouze se ohrazují proti současnému bídnému stavu divadel a otevírají prostor pro budoucí talenty. V části týkající se režie a scény Copeau sdílí přesvědčení, že v Evropě již převládá nelibost vůči realistickým dekoracím, jež napodobují okolní svět, a naopak velkému zájmu se těší kulisy, jež věci pouze sugerují. Čím méně vnějších faktorů na divadlo působí, tím lépe, jelikož není oslabena vnitřní síla dramatu. Copeaovy myšlenky jsou tedy v souladu s myšlenkami kritiků sdružených ve Scéně.

Přejdeme-li k tradiční rubrice *Poznámky*, nalezneme v ní dvě zmínky o inscenacích Františka Zavřela. Nejprve je jen krátce čtenářům oznámeno, že na Vinohradském divadle měla premiéru Sullivanova opera *Mikado*, aniž by však autor (signován pouze iniciálou B., můžeme se tedy domnívat, že jím byl Jan Bor) čtenářům prozradil více než to, že se jedná o zdařilou parodii japanismu. Zmoudření Dona Quijota je už rozebráno podrobněji. Autor hned v úvodu sděluje, že inscenace hratelná je, avšak aby bylo možné její převedení na divadlo, musí se pro něj nalézt vlastní, svébytný styl. To se povedlo režiséru Františku Zavřelovi společně se scénickým výtvarníkem Františkem Kyselou, proto také měla vinohradská premiéra takový úspěch. František Kysela pro inscenaci vytvořil maximálně redukované dekorace, aniž by se pokusil jakkoli napodobit realitu – nenalezneme zde tedy prvky ani

⁵⁹ DYK, Viktor. K provozování „Zmoudření Dona Quijota“. In: *Scéna*, 1914, roč. 2., č. 2–3, s. 58.

⁶⁰ COPEAU, Jacques. *Divadlo du Vieux-Colombier*. In: *Scéna*, 1914, roč. 2., č. 2–3, s. 71.

symbolismu, ani realismu, za což byl výtvarník velmi oceňován. Autor textu se domníval, že zde začalo nové období pro moderní divadlo, v němž české výtvarnictví navázalo spolupráci s českým divadlem. Zajímavá je poznámka o podobnosti stylu Františka Kysely a Edwarda Gordona Craiga právě kvůli snaze o scénickou reformu. Ve druhé části textu autor chválí Františka Zavřela za dobře zvládnutou práci s postavami, které „pozbyly masivnosti, hrubosti a naturalismu živých bytostí, zduchovněly a zkrásněly intimním pathosem Dykova poetického stylu“⁶¹. V závěru příspěvku autor neopomněl ani na hudbu Jaroslava Křičky, kterého ocenil za nalezení osobitého stylu, jenž spočíval především v jednoduchosti, tedy ve stejném postupu, jehož užili Kysela a Zavřel.

Ve dvojčísle 3–4 bylo hlavním tématem uvedení Dykovy hry Zmoudření Dona Quijota na vinohradském divadle. Inscenace byla kritiky i veřejností velmi kladně přijata, přestože původní vyhlídky byly kvůli odmítnutí Národním divadlem poněkud nejisté. Drama sklidilo úspěch především proto, že se režiséru Františku Zavřelovi spolu s výtvarníkem Františkem Kyselou povedlo nalézt osobitý styl pro převedení díla na jeviště, čímž dokázali, že „Zmoudření“ hratelné je.

4.3.3 ČTVRTÉ ČÍSLO

Čtvrté číslo druhého čísla časopisu je zároveň posledním číslem vůbec, jelikož činnost Scény násilně přerušila světová válka. Číslo je poměrně útlé a my si z něj pro naše bádání vybereme pouze jeden článek, a to *O ekonomii barev na jevišti* z pera básníka a výtvarníka Ladislava Nováka.

V úvodu článku Novák poukazuje na příliš mnoho barev v divadle Reinhardtově a příliš mnoho předmětů v divadle Brahmově, přičemž obojí je nesprávné, jelikož odpoutává pozornost diváka od samotné hry. Výtvarník oběma režisérům vytýká, že příliš lpí na barevném řešení scény, nesoustředí se pouze na jeden tón, což má za následek dvojí vnímání inscenace, složky dramatu oddělené podobně jako ilustrace a text v knize. Vzpomeňme, že na problematiku dualismu scény upozorňoval již Vlastislav Hofman v článku *Obrazově formovaná scéna* v prvním čísle druhého půlročníku Scény. Novákově kritice neušel dokonce ani Craig, jehož koncepce sice byla více dramatická než koncepce velkolepých stylizací, avšak výtvarník nepovažuje za vhodné nahrazovat chybějící barvu světlem, jelikož nesouhlasí s úplným odmítnutím barvy. Novák dodává, že kvalitní drama nesmí opomenout vedle

⁶¹ *Poznámky*. In: *Scena*, 1914, roč. 2., č. 2–3, s. 78.

dramatičnosti slov a gest rovněž dramatičnost prostoru, v němž je obsažena i barva. „Každé drama, jako výtvar skutečného umělce, jest komponováno na určitý barevný tón, měnící s nadakt od aktu svou intenzitou, ne však kvalitou.“⁶² V duchu odmítání realismu a snahy o sugesci namísto napodobování Novák zdůrazňuje, že není třeba barvou explicitně říkat, že něco má být např. honosné, k tomu postačí tvar či obrysy dané věci. „A přece k vyvolání zdání nádhery není třeba předvésti divákovi stěny paláce vykládané zlatem či drahokamy, naturalisticky imitovanými.“⁶³ Navíc přílišná barevnost s sebou dle výtvarníka nese nebezpečí překrytí slov a gest herců. Závěrem Novák nabízí řešení ve sladění jeviště do jednoho barevného tónu, jenž bude doplněn kromě různých odstínů téže barvy také barvami komplementárními, to vše v duchu ekonomie a jednoduchosti, tedy v duchu expresionistickém.

V *Poznámkách* nalezneme plány Scény na měsíc srpen, kdy měl venkovský činoherní soubor pod režijním vedením Jana Bora a v kostýmní úpravě Františka Kysely podniknout turné po jednadvaceti českých městech i se zájezdem do Vídně. Na podzim bylo plánováno uvedení několika her v režii Františka Zavřela za spolupráce umělců sdružených kolem Scény, avšak jak víme, plány bohužel nemohly být kvůli válce realizovány.

4.3.4 PŘÍNOS DRUHÉHO ROČNÍKU

Druhý ročník, který bohužel nemohl být delší než čtyři čísla, vyznívá vedle prvních dvou půlročníků vůči současnému českému divadlu nejoptimističtěji. Ocitáme se v reformní době, kdy se na Městském divadle na Královských Vinohradech stal uměleckým šéfem činohry Karel Hugo Hilar a František Zavřel režíroval několik úspěšných her, které byly v souladu s požadavky umělců ve Scéně na moderní drama. Po úspěšných představeních v mnichovském Künstlertheater přenesl režisér tragédii *Lulu* a operu *Mikado* do českého prostředí, kde inscenace sklidily obrovský úspěch stejně jako vinohradská premiéra Dykova dramatu *Zmoudření Dona Quijota*. Věříme, že neméně úspěšné by byly i další hry, jež měly přijít na scénu pražských divadel na podzim roku 1914. Válka bohužel v zárodku zničila i snahy Scény obrodit české kočovné divadlo. Jan Bor v prvním čísle druhého ročníku popsal svůj záměr, jak pomoci venkovskému divadlu, tedy plán zřídit župní organizace. Turné pod Borovým vedením po českých městech by bylo jistě velmi zajímavé a zdařilé, neboť bylo vedeno osobnostmi, které stály u zrodu raného divadelního expresionismu u nás.

⁶² NOVÁK, Ladislav. O ekonomii barev na jevišti. In: *Scena*, 1914, roč. 2., č. 4, s. 105.

⁶³ NOVÁK, Ladislav. O ekonomii barev na jevišti. In: *Scena*, 1914, roč. 2., č. 4, s. 106.

5. ZÁVĚR

Diplomová práce *Časopis Scéna a předválečná avantgarda* se zabývala počátky divadelního expresionismu u nás. Teoretické koncepty moderního dramatu a divadla jsem čerpala z článků předních českých kritiků, kteří byli sdruženi kolem periodika *Scéna*. Nejprve jsem vymezila období, v němž se do českého prostředí dostaly první literární expresionistické snahy, a poté jsem se zabývala avantgardou ve výtvarném prostředí, které mělo zásadní vliv na literaturu. Následně jsem už analyzovala nový směr v dramatu a divadle a konkrétně jsem rozebírala články napsané ve *Scéně*, přičemž jsem zaměřila pozornost na místa, na nichž jsem pozorovala počátky moderního dramatu.

První avantgardní tendence se u mladých českých autorů (Karel Čapek, Josef Kodíček, Ervín Taussig) projevy již v roce 1910; umělci se neprezentovali žádným společným manifestem, jejich avantgardnost se projevila především zprostředkováním evropských moderních směrů českému publiku a také tvorbou vlastních experimentů.

Pro českou avantgardu byla klíčová symbióza s výtvarníky, jejíž počátky se kládou již do roku 1905 na Akademii výtvarných umění. Literáti hledali nový způsob vyjádření a byli to právě kolegové výtvarníci, u nichž našli spisovatelé inspiraci pro svou tvorbu. Důležitým aspektem spolupráce bylo seznámení se s německým prostředím, v němž dominoval expresionismus. Díky překladatelské činnosti Otty Picka se v předních německých časopisech *Die Aktion* a *Der Sturm* začaly objevovat básně českých autorů.

Poslední odstavec spadající ještě do kompilační části práce se dotýká zbudování Městského divadla na Královských Vinohradech roku 1907. Od léta 1913, kdy se šéfem činohry stal Karel Hugo Hilar, se na Vinohradech uskutečnily první pokusy o expresionistické drama, konkrétně Dykova hra *Zmoudření Dona Quijota* v režii Františka Zavřela sklídila obrovský úspěch jak u kritiky, tak u publika. Na podzim roku 1914 plánovali spisovatelé sdružení ve *Scéně* ve spolupráci s Františkem Zavřelem uvedení dalších inscenací, ale bohužel jejich plány překazila válka a periodikum zaniklo.

Hlavním cílem diplomové práce bylo nalézt a pojmenovat konkrétní prostředky a postupy, které daly základ expresionistické poetice. Zároveň jsem metodou komparace sledovala, jakým směrem se periodikum ubíralo a jak se proměňoval jeho tón.

První dvojčíslo bylo ze všech tří sledovaných částí nejvíce ofenzivní, příspěvky literátů bylo často velmi ostré a kritické k tehdejšímu (dle jejich slov otřesnému) stavu českých i zahraničních divadel. Kritikům nejvíce vadil diletantismus, který převyšoval skutečné umění, a dramata byla podle jejich slov uváděna především kvůli výdělku, ne kvůli

umělecké hodnotě a estetickému účinku. Především Josef Kodíček a Ervín Taussig ve svých příspěvcích varovali před divadelním symbolismem, směrem, jenž podle nich měl tříštit jednotu dramatu tím, že příliš lpěl na individualismu. Jednotu porušovaly rovněž bohaté dekorace a ornamentalismus. Kritici hledali směr, který bude dynamický, jednoduchý a jednotný, směr, v němž bude na jevišti vládnout ekonomie barev a kulis, a takovým se stal expresionismus. Zajímavé však je, že slovo „expresionismus“ v periodiku téměř nenajdeme. V závěru prvního půlročníku, ve dvojčísle 8–9 Ervín Taussig napsal článek o uvedení tragédie *Lulu* v mnichovském Künstlertheater, již režíroval František Zavřel. Tato hra splňovala všechny výše zmíněné atributy, kterými by moderní drama mělo disponovat. Přestože články v prvním půlročníku byly spíše negativní a kritické vůči symbolismu a realismu a také vůči poměrům na divadlech, v posledním čísle, v němž Ervín Taussig představil *Lulu*, vyznívalo periodikum více nadějeplně.

Statě ve druhém půlročníku už zdaleka nejsou tolik kritické, jako tomu bylo u prvního. Čtenáři se z nich mohli dozvědět především o nejrůznějších úspěšných inscenacích ze zahraničí. Velkým tématem druhého půlročníku byla náplň práce režiséra, o své zkušenosti se podělil právě František Zavřel. Ten zdůrazňoval, že dobrý režisér se nesmí na svých hrách zviditelňovat a herce přetvářet podle svých představ, ale musí vycítit silné stránky herců, které bude dál rozvíjet. Režisér tedy ve své funkci ustoupí do pozadí a bude hercům spíše průvodcem, přičemž bude důraz kladen na rozvíjení slova a gesta. Kritice podléhá především Max Reinhardt, který upadl v nemilost právě za údajné zviditelňování se a vedle toho také za ornamentální dekorace ve svých hrách. Kromě povinností režiséra jsou ve druhém půlročníku více rozebíraný ty složky moderního dramatu, které byly představeny v závěru prvního půlročníku. Hodně příspěvků se tedy týká ekonomie jeviště a jednoty celé hry. Přes značný optimismus druhého půlročníku nebyla situace v českém prostředí podle kritiků shromážděných kolem časopisu ještě o moc lepší, články seznamují čtenáře především s děním na evropských scénách. Ervín Taussig přesto drama *Měšťan Schippel*, které uvedli na Městském divadle na Královských Vinohradech, zhodnotil kladně právě díky tomu, že byt' se jedná o komedii, nebyly v ní obsaženy vtipy ani pointování, čili nebyla odváděna pozornost diváků od samotné dramatické podstaty hry.

Činnost Scény byla násilně přerušena světovou válkou, a tak druhý ročník obsahuje pouze čtyři čísla místo obvyklých devíti či deseti. Jelikož nastala doba, v níž došlo na Vinohradském divadle k výměně šéfa činohry (stal se jím nově Hilar) a zároveň pro stejné divadlo začal František Zavřel režírovat své inscenace, můžeme hovořit o ideálních podmínkách pro rozvoj divadelního expresionismu u nás nebýt ovšem politického pozadí.

František Zavřel přenesl tragédii *Lulu* a operu *Mikado* do českého prostředí a zároveň na Vinohradech uvedl velmi úspěšnou inscenaci *Zmoudření Dona Quijota*, ke které se ve druhém ročníku vztahovalo několik článků. Kritici inscenaci hodnotili tak kladně proto, že splňovala veškeré nároky, které na moderní drama měli.

Cíl, který jsem si v úvodu stanovila, se mi podařilo naplnit metodou analýzy vybraných článků v časopisu *Scéna*. Expresionismus do českého prostředí přenesl František Zavřel, který režíroval několik úspěšných expresionistických her, premiéra *Zmoudření Dona Quijota* se odehrála již v Praze na Městském divadle na Královských Vinohradech. Expresionistické prostředky, které čeští kritici vyžadovali od moderního dramatu a které se ve hrách Františka Zavřela vyskytovaly, byly především ekonomie na jevišti, tedy zredukování dekorací na minimum, aby nebyla ochuzena diváková fantazie, celková jednota hry, jednoduchost a maximální souhra slova a gesta. Srovnám-li všechny tři (půl)ročníky, první půlročník vyzníval nejútočněji, druhý byl již optimističtější, avšak kritici psali především o zahraničních divadlech, a až v posledním, druhém ročníku, spatřuji spokojenost se stavem českého divadla. Hladký vývoj českého expresionistického dramatu bohužel znemožnila válka a zabránila několika zajímavým projektům *Scény*, které byly plánovány na podzim roku 1914.

Pro rozšíření bádání bych mohla logicky zvolit chronologickou návaznost na raný expresionismus, tedy zabývat se vývojem expresionismu v době první světové války. Rozhodně by bylo přínosné sledovat činnost Karla Huga Hilara v divadle na Vinohradech. Pokračoval v práci, kterou započal, ale už nemohl dokončit František Zavřel (zemřel roku 1915).

Seznam použité literatury

Primární literatura

Scena. Praha: K. Mrázek, 1913–1914.

Scena. Praha: B. Šindelář, 1914.

Sekundární literatura

BAUER, Michal. *Hledání expresionistických poetik*. Pelhřimov: Nová tiskárna Pelhřimov, 2006.

ČAPEK, Karel et al. *O umění a kultuře. [Sv.] 1*. Praha: Československý spisovatel, 1984, s. 338–441.

ČERNÝ, František, ed. a KLOSOVÁ, Ljuba, ed. *Dějiny českého divadla. [Díl] 3, Činohra 1848–1918*. Praha: Academia, 1977, s. 303–389.

GOSZCZYŃSKA, Joanna. Expresionismus v českém umění na začátku 20. století. In: *Česká literatura*, 2004, roč. 52, č. 1, s. 82–89.

HAŠEK, Jaroslav et al. *Politické a sociální dějiny strany mírného pokroku v mezích zákona*. Praha: Československý spisovatel, 1963, s. 11.

JELÍNKOVÁ, Eva. *Echa expresionismu: recepce německého literárního hnutí v české avantgardě (1910–1930)*. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2010, s. 19–41.

LANGER, František. *Byli a bylo*. Praha: Akropolis, 2003, s. 121.

KODÍČEK JOSEF. *Kritické stati*. Praha: Divadelní ústav, 2017.

KOHOUT, Eduard. *DIVADLO aneb SNÁŘ*. Praha: Odeon, 1975, s. 144–145.

MURPHY, Richard. *Teoretizace avantgardy: modernismus, expresionismus a problém postmoderny*. Brno: Host, 2010, s. 51–72.

ŠALDA, František Xaver. *Kritické projevy 9. 1912–1915*. Praha: Československý spisovatel, 1954, s. 289–290.

PAPOUŠEK, Vladimír a kol. *Dějiny nové moderny: česká literatura v letech 1905–1923*. Praha: Academia, 2010, s. 41–249.

PAPOUŠEK, Vladimír. *Gravitace avantgard*. Praha: Akropolis, 2007, s. 32–65.

RUTTE, Miroslav. *K. H. Hilar: čtvrt století české činohry*. V Praze: Čs. Dramatický svaz a Družstevní práce, 1936, s. 193–220.

STROMŠÍK, Jiří. Recepce evropské moderny v české avantgardě. In: *Svět literatury*, 2002, roč. 12, č. 23–24, s. 19–59.

VOJVODÍK, Josef, ed. a WIENDL, Jan, ed. *Heslář české avantgardy*. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 1911, s. 15–62.

Vyšehrad [online]. 2009, č. 3 [cit. 28. 6. 2018]. Dostupné z:
http://www.ivysehrad.cz/data/articles/down_2097.pdf